وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جـامعة الجـزائر
كلية الآداب واللغات
قسم الأدب العربي

***

التنظير المسرحي
عند توفيق الحكيم

ـ ـ أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة ـ ـ

إعداد الطالب
حميد علاوي

إشراف الأستاذ
الدكتور عبد الله العشي

السنة الجامعية 2005 ـ 2006

الإهـــداء

***

إلى الـذين علمـوني ورافقـوني من رحلـة فك الحـرف إلى مرحلـة البـحث العلـمي.

وإلى أستـاذي الفـاضل الدكـتور العشـي،الذي درسـني في مرحلة الليسـانس وأشـرف على بحـثي في مرحلة الماجسـتير وتابـعني في رحلـة الدكتـوراه،إقـرارا بالفضـل وعرفـانا للجمـيل.

والى روح والـدي المسـكون بحب العـلم،والى والـدتي ، أطـال الله في عمـرها،برا بـهما وعـرفانا لفضـلهما.

وإلى عائلـتي الصـغيرة التي تحـملت انقطـاعي للبـحث على حسـاب واجبي تجـاهها.

إلى هـؤلاء جميـعا أرفـع هـذا العـمل عـلى سـبيل الإهـــــداء .

---- مقدمة ----

يقترن ذكر توفيق الحكيم بالإبداع المسرحي غالبا،غير أننا نود أن نلفت الانتباه إلى فكرة مغـايرة لما ألف الناس ومالوا إليه،ونبرز جـوانب أخرى من اهتمامات الحكيم وجهوده الفكرية والأدبية.فقد كتب أيضا العـديد من المؤلفات التي تتحدث عن الأدب والمسرح،ولم تكن هذه الكتـابة تقع على الأعمال الإبداعـية فتكون بذلك كتابة عن الكتابة،وتصنف ضمن "النقد الأدبي"،بل إن هذه الكتـابة صدرت في أغلب الأحيان عن "النص الإبداعي" بوصفه كيانا مجردا؛أي ليست تفكيرا حول نص موجود مجسد،بل هي تفكير ممكن مجرد يقع موازيا للنصوص،وتصور صرف يسعى إلى تحديد المفاهيم ووضع القوانين المتحكمة في الظـاهرة الأدبيـة،ولـذا تدخل هذه الكتـابة في مجال "نظرية الأدب".

1 - الإشكالية

وتتحددّ إشكالية بحثنا الموسوم ب" التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم"،في البحث عن التصورات والمفاهيم التي يصدر عنها توفيق الحكيم لمعرفة المسرح ومكوناته واتجـاهاته ورسـالته،وهل توصل الحكيم ضمن جهوده التأصيلية في المسرح إلى تحديد ملامح نظرية المسرح العربي وتأطير مقوما ا الفكرية وأبعادها الفنية؟

وتقودنا هذه الإشكالية إلى طرح تساؤلات أخرى،تكّون جوانب أساسية لها، وبعض هذه الأسئلة يطرح نفسه مع كل محاولة لدراسة النظرية الأدبية،لا في عصرنا الحـالي فقط بل في كل العصـور،مما يؤكد أن جـوهر الأدب ثابت،وتتمثل هذه التساؤلات في:

ا ـ ما هي طبيعة التفكـير والتنظـير الأدبي عند توفيق الحكيم؟.وهل يميل إلى الجدلية أم إلى الوسط الذهبي؟ بعبارة أخرى أين يقع التفكير التعادلي بين هذين المنهجين؟وما مدى قدرة التعادلية على تفسير الظـاهرة الأدبية،وتقديم رؤية منسجمة عن الكـون والحـياة ما دام صاحبها يرى فيها مذهبه في الفن والحياة؟

ب ـ إذا كنا نحصر المسرح من حيث هو عملية تواصل في ثلاثة عناصر هي: المرسل(الكاتب،الممثل في حالة العرض)،العمل الفني(المسرحية كنص،العرض)،والمتلقي (القارئ،المشاهد)،فإن التساؤل الجوهري هنا هو:ما هو تصور الحكيم لأنساق التواصل في المسرح،وما هو الدور الذي يوليه للجمهور في كل ذلك؟

ج ـ لقد انشغل الحكـيم بمسـألة تأصيل المسرح العربي،فهل يندرج ذلك في سياق مجا ة نموذج المسرح الغربي ويقف بالتالي بديلا له؟أم المسألة ليست سوى رؤية فكرية وفنية تسعى لخلق مسرح ينسجم مع المقومات الثقـافية العربية،دون التنكر لمختلف نظريات وتجارب المسرح العالمي؟

د ـ وأخيرا ينبغي التساؤل عن فعالية التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم؛هل أثّر في الحركة المسرحية العربيـة على المستوى الإبداعي؟ وهل نال حقه من الدراسة والتقييم ؟

2 ـ الفرضيات

تنطلق دراستنا هذه من فرضيتين أساسيتين هما:

ا ـ أن الحكيم يشكـو من عدم وجود الباحث العربي الذي يمكن استخلاص مذهب الأديب من خلال أعماله الأدبية،فقـام هو ـذا الجهد في سبيل وضع أسس تفكـيره في

قضايا الأدب،ولذا نفترض أن تكون هذه النظرية شاملة ومتكاملة لا جزئية أو تراكمية فقط.

ب ـ رغم انطلاق الحكيم من الأعمال الأدبية سواء أعماله الخاصة أو أعمال غيره من المبدعين في التنظير الأدبي،إلا أن ملكة التخيل تطغى لديه،ويقوى لذلك الافتراض الذهني، وهو ما انطبع به تفكيره الأدبي واتسمت بذلك أعماله الأدبية أيضا.

وهذان الفرضان الأساسيان،هما أسلم المداخل،في نظرنا،لفهم جهود توفيق الحكيم سواء التنظيرية أو الإبداعية.

3 ـ المنهج

وقصد الإجابة عن الإشكالية المطروحة وهذه التسـاؤلات اعتمدنا آليات الوصف والتحليل والمقارنة،وهي الأنسب لمثل هذا البحث الذي يسعى إلى محاولة الإحاطة بأهم قضايا النظرية الأدبية عند توفيق الحكيم،من خـلال المـاهية والوظيفة والبنية الفكـرية والأدبية فضلا عن الرؤى التعبيرية و الجمالية.

ولـدواع منهجية،فإننا أمـام الكم الهائل والتراكمي لتصورات الحكيم،سعينا إلى استقصاء النصوص،وانتقاء الأكثر دلالة منها على القضايا المدروسة،واتبعنـا،ضمن هذا التصور المنهجي دائما،خطـوات إجرائية تتمثل في: الاختيارـ ـ التصنيف ـ ـ التفسير والتحليل ـ ـ التعليق والحكم.

ويركز البحث على القضايا التي شغلت الحكيم،ونظّـر لها،لكن لكي يتسنى لنا توضيح ذلك،لا بد أن نضعها في سياق النقد العام،وأعني بذلك النظـر إلى تلك المسائل

على ضوء أبرز النظريات الأدبية،فمثلا لا يمكن أن نتحدث عن التنظير للتراجيديا دون أن نستحضر آراء أرسطو،أو أن نتحدث عن التلقي دون استحضار آراء ياوس وغيره .

وما يعنينا بالدرجة الأولى في التنظير عند الحكيم هو التنظير للمسرح،لكنه يتحدث أحيانا عن الأدب أو الفن بصورة عامة،وينطبق ذلك على المسرح أيضا،أي أنه يتحدث عن مسائل تعني كاتب المسرح والروائي والشاعر على حد سواء، فحين يصل الكاتب، أيا كان، ذروة الإبداع يدخل مملكة الفن الواسعة ويشمله ما يشمل الفن.

كما استبعدت تتبع تلك القضايا زمنيا أو كرونولوجيا،لأن الحكيم نفسه لم يهتم في تنظيره للقضايا بأثر الزمن في بلورها،ولذا فكل ما يعنينا هو نظرته للقضايا بصورة مطلقة مجردة عن المكان والزمان.

ولجأت الى انتقاء آراء الحكيم،وكذا اختيار آراء النقاد والدارسين الذين تعرضوا لقضايا المسرح انتقاء دالا،فعلى سبيل المثال اختيار محـاولة يوسف إدريس التأصيلية ومقارنتها بمحاولة الحكيم لها ما يبررها،حيث تندرج كلاهما في سياق التجارب التأصيلية الريادية،فضلا على أن الكاتبين قدما لهما تصورا نظريا يكشف فهما كبيرا لنظرية المسرح

4 ـ أسباب اختيار البحث وأهميته

أ ـ أسباب ذاتية

دأب الباحثون على ذكر أسباب اختيارهم لموضوع البحث،وهم يذكرون في البداية بشيء من الحميمية الأسباب الذاتية لهذا الاختيار بالرغم من أن "الذاتية" كثيرا ما كانت بمثابة "كعب أخيل" للباحثين والنقاد.وأحدد هذه الأسباب في الآتي :

- إن شغفي بأدب الحكيم قديم،وظهر مع أول رواية قرأ ا للحكيم والمتمثلة في" عصفور من الشرق".ودفعني اهتمامي بأدب الحكيم - وأنا في الجامعة - إلى تخصيص بحوث عدة حول جهوده الإبداعية،بدءا بمذكرة التخرج في شهادة الليسانس المعنونة "المرأة في أدب توفيق الحكيم "إشراف الدكتور خالد أبو جندي.وأطروحة الماجستير "توظيف الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم" إشـراف الدكتور عبد الله العشي،وطبقت فيها المنهج الوظائفي،وهو ما جعل مجلة المسرح المصرية،تشيد بالدراسة وتصنفها ضمن أحدث الدراسات المنهجية لأدب توفيق الحكيم،واستأذنتني في نشر فصل كامل منها في عددها 117.سبتمير .1998،وهذه العلاقة الحميمية مع أدب الحكيم،هي التي دفعتني لدراسة التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم في أطروحة الدكتوراه.

- إن ميلي للمسرح وتكويني العلمي دفعاني إلى دراسة فكر الحكيم وأدبه،فقد درست تاريخ المسرح والفن بملحقة الفنون الدرامية ببـاتنة،كما درست النقد المسرحي بملحقة الفنون الدرامية بالجزائر لعدة سنوات.

ب - الأسباب الموضوعية

ومن الناحية الموضوعية وقع اختياري على موضوع البحث لهذه الأسباب:

- عزوف أغلب الدارسين في الجامعات الجزائرية عن دراسة المسرحية خلافا لأنواع أدبية أخرى كالشعر والرواية والقصة والخطابة،بالرغم ما للمسـرح من أهمية في الحياة الثقافية.

- ارتبط الحكيم بالمسرح العربي باعتباره أحد رواده المتميزين،وألف العديد من الأعمال المسرحية والمتنوعة بين مسرحية قصيرة وطويلة،وبين المآسي والملاهي والميلودراما،وكتب

في عـدة مذاهب وتيـارات أدبيـة كاللامعقول والمسرح الرمزي،وكتب المسرحيات الاجتماعية والسياسية،مما يؤكد ثراء وتنوع تجربته الإبداعية،وهو فضلا عن ذلك تحدث باستفاضة وعمق عن قضايا المسرح مما يجعل دراسة تنظيره للأدب مبررة ومفيدة في آن.

ـ ينم تنظير الحكيم على اطلاع واسع على تاريخ المسرح العالمي ومدارسه،وإلمام كبير باتجاهاته،لاسيما خلال إقامته بفرنسا،وهو ما يجعل تنظيره ذا قيمة لأنه يرتكز على خلفية معرفية كبيرة.

5 ـ أهمية البحث وأهدافه

ويهدف البحث إلى تحديد النظرية الأدبية عند توفيق الحكيم ومجالا ا، ومرتكزا ا الفلسفية و الفكرية ،ورؤاها الفنية والجمالية،ومن شأن ذلك أن يسهم في بلورة نظرية المسرح والأدب عند واحد من أهم أقطاب المسرح العربي، والمعرفة في اﻟ اﻟ ال الأدبي غاية في حد ذا ا،فضلا على أن ذلك سيسهم في إعادة تقويم التفكير الأدبي العربي،على غرار ما حدث ويحدث في البحوث النقدية والتنظيرية الغربية.

وتكمن أهمية هذا البحث في سعيه لتقديم صورة شاملة عن العناصر الفنية للعمل المسرحي،كما يتصورها الحكيم،وهو تصور يفيد النقد من جهة، كما يمكن أن يؤسس خلفية معرفية وفنية لكتاب المسرح العربي،ولاسيما من أجيال الشباب.لأنه ينبع من تجربة ممتدة على نصف قرن من الإبداع والمعرفة الكبيرة والمتفقهة في مسائل المسرح.

6 ـ الدراسات السابقة

ومن أكثر الأبحـاث اتصالا بموضوع رسالتي هذه المعنونة "التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم"كتاب الدكتور أحمد سخسوخ المعنون "الحكيم مفكرا ومنظرا مسرحيا" لكن الكتـاب توقف عند مسائل محددة من تنظير الحكيم،ويقول الدكـتور سخسوخ نفسـه:<< ..وهنا لا يتعـدى طموحنا في هذه الدراسة غير تناول جانب واحد من تنظيرات الرجل وإبداعاته جانب ما يزال في رأينا منطقة خام وبكر لم تقر ا دراسات متأصلة سابقة - حسب علم المؤلف - وهي تنظيراته الفلسفية التي صاغت فكره ووعيه وشكلت حركته وأعماله>> [1]

ويمكن اعتبار الدكتور مندور من أكثر النقاد فهما لأدب الحكيم بالرغم من أن أغلب دراساته هي مقالات جمعها في كتب مثل " مسرح توفيق الحكيم" وهو ما يفقدها التماسك اللازم من أجل تكوين صورة شاملة عن أدب الحكيم.

وأما الدكتور غالي شكري فنظر إلى أدب الحكيم في كتابه"ثورة المعتزل" من زاويا المضمون والأفكار ورسالة الأديب أكثر مما اهتم بالجوانب الفنية،وهو ما يتماشى مع توجهاته الإيديولوجية،وقد درس أدب الحكيم في أوج ازدهار النقد الماركسي.فضلا عن أهمية كتاب"لعبة الحلم والواقع"للأستاذ جورج طرابيشي،والذي يعد من أكثر الدراسات غوصا في العوالم السيكولوجية لأدب الحكيم.

وهذا لا يعني بأية حال التقليل من أهمية أعمال أخرى لنقاد وباحثين معروفين

----

1 - د.أحمد سخسوخ.توفيق الحكيم مفكرا ومنظرا مسرحيا.الهيئة المصرية العامة للكتاب.مصر.دط.1999 ص: 15،14

كالدكتور علي الراعي والدكتور عز الدين إسماعيل والدكتور أحمد عتمان،وحتى النقاد الغربيين مثل ألبير أستر،والروسية كلادفيا أود.فاسيلفيا،وجون فونتان الذي قدم أطروحة دكتوراه بعنوان "الموت والانبعاث في أدب توفيق الحكيم".

7 ـ محتوى البحث

رأيت أنه لابد من عقد مدخل موجز لظهور المسرح في الثقافة العربية،وحاولت فيه إبراز تطور فن المسرح عند العرب بدءا بأول عرض مسرحي قدم في البلاد العربية منتصف القرن التاسع عشر،وهنا لا بد من الاتفاق مع الحكيم ومع أغلب الباحثين في جعل المسرح العربي ثمرة للإتصال بالثقافة الغربية.ولهذا توقفت عند مسألة أسباب تأخر ظهور المسرح العربي،ولماذا لم يترجم العرب المسرح اليوناني في سياق اتصالهم بالثقافة اليونانية إبان العصر العباسي وما بعده،بينما ترجموا آثار الفلسفة والعلوم الإغريقية؟

وتوقفت في الباب الأول عند الماهية والوظيفة،متسائلا مع الحكيم : ما هو الفن ؟ ومن هو الفنان؟ وما هو المسرح؟ وما الإبداع؟ وكيف ينظر الحكيم إلى العملية الإبداعية عموما ؟وتتبعت أيضا نظرة الحكيم لرسالة الفنان،من خلال دراسة الالتزام،وما يتعلق به من مسائل كالحرية والمسؤولية.

ودرست أيضا نظرة الحكيم لمصادر المسرح،ولاسيما استلهام التراث والأساطير، وعلاقة الفن بالحياة.وتوسعت في نظرة الحكيم للعلاقـات بين المسرح والفنون الأدائية كالرقص والغناء وكذا الموسيقى والفنون التشكيلية،بالإضافة إلى علاقة المسرح بالرواية والقصة والسمعي البصري كالتلفزيون والإذاعة والسينما.

وتوقفت في الباب الثـاني عند المسـرحيـة من الداخل؛أي مكـونا ا،فدرست

الحوار واللغة المسرحية،والشخصية والطباع،والبناء الدرامي،وكيف يرتب الحكيم مثل هذه المكونات؟ وهل يتفق في ذلك مع النظرة الأرسطية ؟

كما درست الفكر الأدبي عند الحكيم من خلال التوقف عند الفلسفة الباعثة على إنتاج المسـرح في نظره وتصوره للأنـواع المسرحية كالتراجيديا والكوميديا،وأساس التراجيديا الحكيمية أو مـا يسميه ب" التراجيديا المصرية"؟.ودرست أيضا تنظير الحكيم للمسرح الذهني الذي اشتهر به،ومسرح اللامعقول فضلا عن دراسة تأصيل المسرح العربي من خلال التنظير لقالب مسرحي جديد أبدعه وقدم نماذج تطبيقية له.وتساءلت عن جدوى هذا القالب وتأثيره في الحركة المسرحية العربية.

ولا يمكن أن تكتمل العملية المسرحية وأن تحقق هدفها الجمالي على الأقل دون أن يوجد المتلقي،ولذا كان الباب الرابع هو النظر إلى مسألة التلقي وجمالياته في المسرح، وكيف نظر الحكيم للمسائل المتعلقة ذا الموضوع الذي شغل النقد المسرحي والأدبي بصورة خاصة في النصف الثاني من القرن العشرين.واتسع الحديث عن تلقي المسرح للوقوف عند القراءة والمشاهدة،وماذا يضيف المشاهد للعرض؟ وكذا دور الأجيـال الأدبية وتواصلهـا من أجل استمرارية الحركة الإبداعية.

وأعطيت دور الصدارة لأقوال الحكيم وآرائه في المسائل النقدية المطروحـة،لأني أدرس تنظيره ومعالجته لتلك المسائل،فاعتمدت بالدرجة الأولى على أعماله النقدية،وكذا حواراته في الـلات والصحف،وهنا ينبغي أن نعرف أن الحكيم حريص في حواراته على التثبت والدقة،فكان في الغالب يعيد خـلال حـواراته نصوصا طويلة وردت في كتبه،وذلك دليل على أنه كان يحضر للحوار سلفا، ويعد ما سيقول خلاله مسبقا،فهو -

لهذا ليس حوارا عفويا عفوية مطلقة،بل كان أحيانا يشترط الإطلاع على نص الحوار قبل نشره. هذا بالإضافة إلى أن أغلب الحوارات التي اعتمدنا عليها أجراها نقاد ودارسون متخصصون،ونذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر الدكتور غالي شكري ،ألفريد فرج، وجمال الغيطاني.

ولم أقص الروايـات والقصص والمسرحيـات إن لزم الأمر،في التدليل على آراء الحكيم وعرضها بصورة واضحة ومحددة قبل مناقشتها،ولهذا وردت الكثير من الإشارات التطبيقية حول أعمال شكسبير وسوفوكليس،وأعمال أدبيـة كثيرة للحكيم،كما طبقت التصور النقدي"التفسيرية" على رواية"يوميات نائب في الأرياف" ومسرحية "شهرزاد"، وهو التصور الذي طرحه الحكيم في التعادلية .

وحاولت قدر المستطاع الابتعاد عن اللغة الأدبية،والتزام أسلوب نقدي يناسب اللغة المتخصصة،لكن أحيـانا نضطر،ونحن نتعـامل مع أعمـال أدبية وفنية،إلى استعارة أسلو ا قصد التبليغ بصورة أيسر تعبيرا وأبلغ تأثيرا.

وقد أخذ منا هذا البحث وقتا وجهدا،ونحن لا نسوق هذا من أجل إدعاء الإحاطة الشافية بكل القضايا والإجابة الكافية عن كل الأسئلة المتعلقة بالمسرح، فذلك طموح مثالي،ومع هذا نطمع في نوال الأجرين،وإلا ظفرنا على الأقل بأجر الاجتهاد.

الجزائر العاصمة في 29 مارس 2006

------ تمهيد ------

المسرح في الثقافة العربية

يتفق كثير من الدارسين في جعل عـام 1847 تـاريخ مـيلاد المـسرح العربي،وهو العام الذي قدم فيه مارون النقاش أول عرض مسرحي عربي بعنـوان "البخيل" المأخوذ عن مسـرحية " البخيل " للكـاتب الفرنسي موليير،وجـاء ميلاد هذه المسرحية نتيجة اتصال النقاش بالثقافة الغـربية،حيث زار رومـا وباريس مرات عدة بحكم عمله في التجارة فشغف بالمسرح وعمل على نقله إلى بلاده.

وكانت مصر قد شهدت مطلع القرن الثامن عـشر عروضـا مـسرحية بالفرنسية والإيطالية قدمتها فرق جاءت من فرنسا وإيطاليا للجنـد والـضباط الفرنسيين المقيمين بالقاهرة والإسكندرية،كما استقدم نابليون في حملته الـشهيرة على مصر عام 1798 فرقا مسرحية قدمت عروضا بالقاهرة أمام الضباط الفرنسيين وبعض العرب المثقفين بالفرنسية[1].

وشيد الضباط الفرنسيون عدة مسارح في عهد محمد علي لتقديم العروض المسرحية،وتوالى من بعد ذلك الحين قدوم فرق مسرحية فرنسية وإيطالية علـى مصر لتقديم المسرحيات للأوروبيين وللنخبة من المجتمع المصري،وكان الجمهـور العربي بشرائحه المختلفة قد حرم من مشاهدة تلك المسرحيات لكن مـا كـان يجري من أحاديث حولها هيأ الأجواء ومهد النفوس لتقبل هذا الفن الجديد حينما أخذ رواد المسرح العربي في تجسيده ميدانيا.

فالرواد لم يستنبتوا المسرح من البيئة العربية،وإنما جلبوا المسرح جلبـا من خارجها،ومع ذلك لا ينكر جهدهم في زرع البذرة الأولى للمسرح في البـلاد

----

1 ـ ينظر د.عبد الرحمن ياغي.في الجهود المسرحية العربية من مارون النقاش إلى توفيق الحكـيم.دار الفارابي بيروت لبنان ط.19991.ص :19

العربية.[1]

ويقر يعقوب صنوع وهو أحد رواد المسرح العربي أنـه تـأثر بـالفرق المسرحية الغربية في إنشاء فرقته المسرحية حيث قال : << وإن كان لا بد لي من أن أعترف فلأقل إذن أن الهزليات **l es farces** والملاهي **les comédies** والغنائيـات **les opérettes** والمسرحيات العصرية **les drames** التي قدمت على ذلك المـسرح ـ مسرح حديقة الأزبكية ـ هي التي أوحت لي بفكرة إنشاء مسرحي العربي. >> 2

1 ـ جهود الرواد في إرساء المسرح العربي

وإذا كان ميلاد المسرح العربي قد تم في الشام بفضل مسرح النقاش بلبنان ومسرح أبو خليل القباني بسوريا فإن ازدهاره كان في مصر ولعل السبب الأول في ذلك يعود إلى يئ الأجواء في هذا البلد بفعل الثقافة المسرحية التي تجـذرت فيها بفضل تقديم العروض المسرحية الغربية،إلى جانب إنشاء دور العرض المختلفة لاحتضان المسرح،وقد شيدت أول دار للمسرح في مصر عـام **1869** وهـي دار الأوبرا.

كما كانت الأوضاع الاجتماعية والسياسية تتيح حرية نسبية،وهي مسألة هامـة لازدهار المسرح.[3]

----

1 ـ ينظر د .حورية محمد حمو . تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر . منشورات اتحـاد الكتاب العرب دمشق سوريا 1999 .ص: 3 .

2 ـ د. يوسف نجم .المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847 ـ 1914 .دار الثقافة بيروت لبنان .الطبعة الثانيـة 1967. ص: 80 .

3 ـ ينظر د. محمد مندور. المسرح .دار المعارف مصر .الطبعة الثانية 963 1 ص: 29.

وحينما لم يجد الرائد الأول مارون النقاش الجو المناسب لمسرحه في لبنـان تنقل رفقة فرقته إلى مصر.كما زحفت أيضا فرقة القباني إلى مصر عام 1 884 لتقدم عروضها المسرحية في الإسكندرية والقاهرة،وقد استمرت عروض فرقة القبـاني التي تولى قياد ا اسكندر فرح فيما بعد وواصلت نـشاطها إلى بدايـة القـرن العشرين. 1

وقد اتجه مارون النقاش إلى المسرح الغربي يستلهمه منذ عرضه المـسرحي الأول أي " البخيل"،بينما اتجه الرائد الثاني أبو خليل القباني إلى استلهام التـراث العربي والقصص الشعبية ولم يهتم بالنص كثيرا بل أعطى العناية الكبرى للغنـاء والإنشاد وأدخل الرقص الشعبي وبخاصة رقص السماح إلى المسرح،فكان الحوار عنده يسعى لإيجاد مبرر للغناء وخلق فرصة للرقص فمهد بـذلك لمـيلاد فـن الأوبريت في الثقافة العربية،وعن جهوده يقول د.جلال العشري: << فقد كان أبو خليل القباني هو رائد المسرح الأول في سوريا،وإليه يرجع الفضل في وضع أسس المسرح الغنائي العربي،حيث نقل الأغنية من على التخت الشرقي لكي يـضعها فوق المسرح التمثيلي،فأصبحت الأغنية بذلك جزءا من العرض المسرحي. >> 2

ولم يكن القباني مثقفا ثقافة غربية كالنقاش حتى يتمكن مـن اسـتلهام المسرح الغربي بل كان يحسن العربية والتركية فقط،ولذا اعتمد علـى القـصص والسـير الشعبية وجعل من المسرح وسيلة متطورة لعمل القاص الشعبي .3.ولم

---

1 ـ ينظر د جلال العشري. المسرح فن وتاريخ .الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر ط .1 1991 ص : 140

2 ـ نفسه ص : 137

3 ـ ينظر د .علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. سلسلة عالم المعرفة. ا لمس الوطني للثقافة والفنـون الآداب . الكويت. الطبعة الثانية . 999 1.ص : 71

يكن القباني يكتفي بالتأليف بل تعددت مساهماته ونشاطاته ،حيث يألف أشعار مسرحياته ويلحنها،ويخرج أعماله ويمثل فيها،وكان الظرف يقتضي ذلك لعـدم وجود من يقوم بمثل هذه المهام.

وكان الرائد الثالث يعقوب صنوع،واضع اللبنة الأولى في صرح المـسرح في مصر،يجيد عدة لغات أوربية منها الفرنسية والإيطالية والروسية وهو ما مكنه من الإطلاع على المسرحيات الغربية في لغا ا الأصلية؛فقرأ جـل مـسرحيات غولدوني Goldoni ومولبير Moliere ،و شرايدن Sheridan.[1]

كما كان صنوع كثير الأسفار فشاهد العديد من العروض المـسرحية في أوربا،لم يخف تأثره بفرقتين إحداهما فرنسية والأخرى إيطالية قـدمتا عروضـا بمصر،يقول: << ...ليس من اليسير سرد تاريخ مسرحي.لقد استدر هذا المـسرح مني دموع الفرح ..ولكنه استدر مني أيضا دموع الألم في كثير من الأحيان ..ولد على منصة مقهى موسيقي كبير في الهواء الطلق ..قائم وسط حديقتنا الجميلـة ..حديقة الأزبكية.. وفي تلك الحقبة ..أي عام 1870.كانت فرقتان ـ فرقة فرنسية من الموسيقيين والممثلين الجيدين ..وفرقة تمثيلية إيطاليـة ممتـازة ـ تقـدمان للأوروبيين من أهل القاهرة أطيب متعة ..وشهدت جميع ما قدمه هـذا المقهـى الموسيقي.. فإن الفرنسية والإيطالية لغتان احبهما أشد الحب.وقد درست كبـار كتا ما المسرحيين .وينبغي أن أعترف بأن الفصول الهزلية القصيرة والمسرحيات الضاحكة والتمثيليات الغنائية والمآسي التي أداها الممثلون على هذا المسرح هـي التي أوحت لي بفكرة تأسيس مسرح عربي ..>> [2]

----

1 ـ ينظر د. يوسف نجم.المسرحية في الأدب العربي الحديث.ص : 80

2 ـ نقلا عن د. ياغي.في الجهود المسرحية العربية .ص : 78

كما لم يكتف صنوع بالتأليف والتمثيل بل اتجه إلى تدريب الممثلين قبل أن يواجهوا الجمهور[1]..

وقد لقي صنوع في بيئته العامة أيام الخديوي إسماعيل 1 863 ـ 1879 المندفعة نحو النموذج الغربي وتحديدا الفرنسي جوا مواتيا لأفكاره فأخذ يستقي من تلك البيئة، وينتقد عيوب ا تمع والآفات المتفشية فيه،حتى أد الدكتر الراعي اعتـبره مبدع الكوميديا الانتقادية الشعبية. [2]

ومال صنوع في مسرحه منذ البداية إلى رسم الواقع وشخـصياته مثـل شخصية الفلاح وشيخ البلد رمز الحاكم المستبد واتخذ من المـسرح أداة للنقـد الاجتماعي والسياسي اللاذع وهو ما سبب له متاعب كثيرة.
وجـرت عليه مسرحيته " الوطن والحرية " التي انتقد فيها السرايا نقمة السلطة،حيث غضب الخديوي عليه وأمر عام 1871 بإغلاق مسرحه [3]. وعزله من التـدريس في مدرسة الفنون والصنـاعات أيضا.

وكان مسرح صنوع متطورا بالنظر إلى مسرح النقاش والقباني حيث اهتم بكل مناحي الحياة العامة مثل تزويج البنات دون رضاهن ،وانتقد المسنين الـذين يتزوجون زوجات في سن حفيدا م وناهض التقليد الأعمى وطالب بتحرير المرأة في الريف كما في "راستور وشيخ البلـد "و " الـضرتين "وغـير ذلـك مـن الموضوعات الاجتماعية التي وجدت صداها في المسرح الاجتماعي الذي ازدهـر فيما بعد على يد نعمان عاشور وغيره من المسرحيين المعاصرين.

1 ـ ينظر د . نجم .المسرحية في الأدب العربي الحديث ص : 9 7

2 ـ ينظر د.الراعي. المسرح في الوطن العربي. ص : 76

3 ـ ينظر محمد كمال الدين . رواد المسرح المصري الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 970 1.ص : 3 0

وكتب صنوع المسرحية السياسية و الكوميديا الاجتماعية حتى أعـدت بعض أعماله نسخا طبق الأصل لمسرحيات موليير مثل مسرحية " العليل " وهي اقتباس لمسرحية "مريض الوهم" ،ومسرحية "بورصة مصر" قريبة جدا من بعض مشاهد مسرحية " طارطوف" لموليير،ومسرحية " موليير مصر وما يعانيه" والـتي يعكس فيها المتاعب التي واجهها في سبيل إرساء دعائم مسرحه،كما فعل مـوليير في مسرحيته " ارتجال فرساي". [1]

وقد اهتم صنوع بعنصر الفرجة فجذب إليه كل شرائح ا تمع،وعن ذلك يقول محرر "الساترداي ريفيو" عام **1876** : << ... فكان الفلاحون يهرعون إليهـا وكان البشوات يترددون عليها على سبيل التسلية المرفقة بالاسـتغراب وأخـيرا شهدها الخديوي إسماعيل نفسه فسر ا أيما سرور حتى أنه عند مغادرته خلع على جيمس سنوا ـ يقصد صنوع ـ لقب موليير مصر. >> [2]

سعى صنوع إلى الابتعاد عن جو الأوبرات والغناء والانغماس أكثر في جو المسرح،وخالف بذلك ج القباني،وتقلص دور الغناء تدريجيا بـدءا بمـسرحية "الضرتين"،وكان ذلك خطوة في سبيل جعل المسرح فنا قائما بذاته لا يحتاج إلى الغناء لكي يقف على رجليه ويستمد أسباب وجوده .

2 ـ الجمهور وبدايات المسرح العربي

ومن غير الطبيعي أن يولد جمهور المسرح بين عشية وضحاها، فقد جلب الفضول الناس في البداية إلى معرفة الفن الجديد الذي بدأ أرستقراطيا من حيث

\- - - - - - - - - - -

1 ـ د . يوسف نجم . المسرحية في الأدب العربي الحديث ص :85

2 ـ ينظر نفسه ص : 56

أنه استهدف سراة ا تمع والضباط الأجانب،لكنه لما أخذ ينفتح على الجمـاهير الواسعة بدأ يعرف بعض الفتور الأمر الذي أقلق رواد المسرح العربي حيث كان أكبر تحد أمامهم هو نقل الجمهور من جمهور ذواق لفن تجريدي يتمثل أساسا في الشعر والنوادر إلى جمهور ذواق لفن تجسيدي أو أدائـي يتمثـل في العـروض المسرحية.

ولهذا كانت مهمة رواد المسرح صعبة،فالجمهور العربي قد ألف الـشعر الغنائي يستخفه الطرب وتحركه القصيدة بل البيت الشعري،وهو مدعو مع الفن الجديد لمشاهدة عرض مسرحي فيه محاكاة الواقع وتجسيده.ولذا وجـد النقـاش والقباني وصنوع صعوبة في جلب الجماهير وإرضائها فنيـا.فاسـتعمل النقـاش والقباني كل حيلة فنية لجلب الجماهير فوظفا النكت المعروفة والغناء والـرقص، وقد برع في هذا ا ال القباني،وعن ذلك يقول ابن أخيه سليم النقاش : << ولمـا رأى عدم ميل أبناء وطنه إلى هذا الفن المفيد نظرا لعدم معرفتهم بمنافعه زادهـم فكاهة فجعله في الرواية الواحدة شعرا ونثرا وأنغاما عالما أن الشعر يروق للخاصة والنثر تفهمه العامة والأنغام تطرب. >> 1

ومع كل ذلك بقيت نظرة الطبقة الراقية من ا تمع العـربي إلى المـسرح نظرة ازدراء،ورأت فيه أداة لهو يختص فيه أبناء الطبقات الـشعبية.وإنـه يمكـن لأبنائها المشاهدة والتمتع بالفرجة التي تتيحها العروض،بيد أنه لا يـسمح لهـم بالمشاركة فيها، وقد غضبت عائلة الفنان المصري إسماعيل عاصم لمـا اتجـه إلى المسرح ومثل في مسرحية " توسكا" . وعن ذلك يقول محمود تيمور : << وكان عجبا في تلك الحقبة ـ مطلع القرن العشرين ـ أن يجرؤ فتى من أسرة كريمـة

----

1 ـ نقلا عن د ياغي .في الجهود المسرحية العربية .ص : 30

ذات جاه وحسب على أن يخوض غمار الحياة الفنية،فيمثل بنفسه دور البطولة في رواية مسرحية،وا تمع وقتئذ ينظر إلى المسرح بعين الاستخفاف، ولا يرى فيـه إلا مظهر مجانة ومهانة. >> [1]

كما أثار توجه يوسف وهبي إلى المسرح غضب وحفيظة عائلتـه،وكانت تود أن يحقق النجاح في مجال المحاماة ويصبح محاميا صاحب سمعة تليق بالعائلـة المرموقة[2].

وقصد استقطاب الجمهور استنجد المسرح بالمغنين والمنشدين أمثال عبدو الحمولي والشيخ سلامة حجازي وسيد درويش الذين تنقلوا بين العديد من الفرق المسرحية،وكان الغناء في أكثر الحالات هو سبب نجاح العـروض المـسرحية، فحينما يقل الغناء تفشل المسرحية كما حدث مع مسرحية "عبد الستار أفندي " لتيمور لكنه لما تعامل مع درويش في " العشرة الطيبة " حقق نجاحا طيبا [3].

وكانت مسرحيات الرواد وحتى مسرحيات بداية القرن العشرين صـورة للأدب السائد في تلك القترة،والقريب نسبيا من عصر المقامات حيث تمـسكت بالسجع والطباق والأساليب المنمقة،لكن سرعان ما ظهرت موجة أخرى تنادي بالتبسيط وتدعو لأن يهتم المسرح بمشاكل ا تمع،ويستعمل اللغـة المتداولـة في الحياة اليومية.وأبرز من جسد هذا الاتجاه فرح أنطوان في " مصر الجـديدة ومصر القديمة " عام **1913**.وكذا إبراهيم رمزي في " صرخة الطفل "و"مشـكلة

----

1 ـ محمود تيمور طلائع المسر ح العربي. المطبعة النموذجية الحلمية مصر د ت ص: 4

2 ـ ينظر د. ياغي .في الجهود المسرحية العربية. ص : 100

3 ـ ينظر نفسه ص: 109 ، 110

الزواج " وزادت هذه الموجة انتشارا في منتصف القرن العشرين.

وأثناء كل ذلك كانت بعض الفرق المسرحية تتوقف عن النشاط المسرحي وينقسم بعضها،وتتولد من عناصرها فرق جديدة،كما اتحدت العديد من الفرق فتكونت فرق قوية،كاتحاد فرقة عكاشة – التي كتب لها الحكيم مسرحياته الأولى – مع فرقة جورج أبيض في عام 1913 ومثلت عدة مسرحيات منها "عايدة" و" برج نل" و" مصر الجديدة"،ولم تدم أكثر من موسم واحد.واتحدت فرقة جورج أبيض مع فرقة سلامة حجازي وكان من ثمار ذلك الاتحاد تقديم مسرحية " عايدة" أيضا و مسرحية " صلاح الدين الأيوبي" .

وفي المقابل كان المسرح يطور من أدواته التقنية حيث أدخل إسكندر فرح المصباح الكهربائي وفعل دور الإضاءة كما عاد جورج أبيض من فرنسا عام 1915 بعد أربعة أعوام من الدراسة المتخصصة حيث نال إجازة المعهد العالي للتمثيل،وأسس فرقة ضمت خيرة الممثلين مثل عبد الرحمن رشدي وزكي ظليمات ومريم سوماط وغيرهم[1].و قدمت فرقته العديد من التراجيديات العالمية كتراجيديات سوفوكليس وشكسبير.

3 – من الاقتباس إلى التأليف

شكل التاريخ والتراث العربي مصدرا ثريا لرواد المسرح ومادة خصبة استلهموا منها موضوعات مسرحيا م،فقد كتب النقاش مسرحيات من وحي

----

1 – ينظر محمود تيمور .طلائع المسر ح العربي .ص: 44

التراث الإسلامي كما هو الحال في مسرحية " أبو الحسن المغفل "حول هـارون الرشيد .أما القباني فعاد إلى ألف ليلة وليلة والحكايات والسير الشعبية فنسج منها موضوعات مسرحياته،وقد ساعدته معرفته الواسعة بالـشعر والأدب وحفـظ النوادر والملح على ذلك،إلا أنه لم يعط الأهمية للنص المسرحي بقدر مـا اهـتم بعناصر جلب الجمهور بالتركيز على الغناء والرقص.

وفي المقابل نشطت حركة نقل أثار المسرح الغربي إلى الجمهور العـربي، فظهر التعريب وهو ترجمة تقوم على نقل البيئة التي تدور فيها حوادث المسرحية الغربية إلى بيئة عربية عصرية،وكان ذلك يقتضي تعديل أسماء الشخصيات لتتلاءم مع النطق العربي،كما حورت بعض الأحداث لتتلاءم مع العـادات الـسائدة في ا تمع العربي مثلما حدث في ترجمات جلال عثمان بالزجل[1].

ويذهب الحكيم إلى أن الاقتباس عند كتاب المسرح العربي مختلف عما هو عليه في المسرح الأوروبي والأمريكي المعاصر،بحيث يكاد يكون كتابة تبتعد عـن الأصل،وكان الاقتباس مدرسة لتمرين كتاب المسرح وإتاحة الفرصـة لمـن أراد منهم أن يجرب قوة جناحه في المستقبل ليطير بمفرده [2].

ويرى الدكتور يوسف نجم أن التعريب قائم على نقل البيئة التي تدور فيها حوادث المسرحية إلى بيئة عربية عصرية أو تاريخية،ويقوم أيـضا بتغـيير أسمـاء الشخصيات وتعديل طبائعها ومثلها ورغبا ا وتصرفا ا بما يتلاءم مع طبيعة البيئة التي نقلت إليها[3] .

----

1 ـ ينظر محمد كمال الدين.رواد المسرح المصري.ص: 56

2 ـ ينظر توفيق الحكيم.حياتي.دار الكتاب اللبناني بيروت لبنان.ط 1.1974.ص:222

3 ـ ينظر د. يوسف نجم. المسرحية في الأدب العربي الحديث.ص:197

ويؤكد الحكيم أنه كان لكل كاتب مصري كاتب أوروبي يقتبس أعماله باستحياء،يقول: << كنا نترجم الروايات المسرحية،ونمصرها،ونفعل ذلك على استحياء وبخجل شديد،ولم نكن ندري أن المؤلفين الأصليين اقتبسوا هم أيضا ما كتبوه،وكنا نضع كلمة اقتباس،ولا ينسب أحدنا أبدا ما مصره إلى نفسه. >> 1

لكن الكتاب العرب لم يتتبعوا في تعريب المسرحيات حركة مسرحية معينة،فكان كل ما يهمهم شهرة الكاتب أو شهرة المسرحية أو ملاءمتها للذوق العربي في تلك الفترة. 2

ونستخلص مما تقدم أن التعريب هو نقل المسرحية الأوروبية بما يتلاءم مع البيئة العربية،أما التمصير فيخص ملاءمة المسرحية للبيئة المصرية،وعن التمصير يقول الدكتور نجم: << أما التمصير فهو نوع خاص من التعريب، وتنحصر البيئة الجديدة فيه في نطاق الحياة المصرية المعاصرة ويعتمد اعتمادا كبيرا على تقاليدها وعادات ومثلها الخاصة... وتأتي اللهجة العامية المصرية واستعمالا ا وتراكيبها الخاصة لتتم الصورة الجديدة،وتظهرها قوية ناصعة. >> 3

وللحكيم رأي آخر حيث يرى أن التمصير اقترن بالمسرح بينما التعريب خاص بالرواية،يقول: << ..على أن الإنتاج المسرحي في تلك المرحلة شأنه شأن الإنتاج الأدبي الفكري كان أغلبه يعتمد على الترجمة والتمصير والتعريب...

----

1 ـ جمال الغيطاني. توفيق الحكيم يتذكر .ا لمس الأعلى للثقافة مصر .998 1 . ص :101

2 ـ ينظر د. نجم المسرحية في الأدب العربي الحديث ص :95 1

3 ـ نفسه ص: 197 198

وكانت المسرحية الأجنبية الممصرة تسمى اقتباسا كما كانت الرواية الأجنبية المترجمة بتصرف - كما عند المنفلوطي - تسمى تعريبا.. التعريب في الأدب و " التمصير " في المسرح .. >> 1

ويقر الحكيم أن لفظة الاقتباس لم تكن دقيقة أو محددة المعنى،بل كانت تعني في العرف الجاري أن المسرحية ليست تأليفا خالصا ولا هي ترجمة محضة، وأن الاقتباس هو نقل الموضوع من بيئة غربية إلى بيئة شرقية،وتحوير الشخصيات إلى شخصيات مصرية أو شرقية2.

ويقارن بين الاقتباس عند الكتاب الغربيين والكتاب العرب، فيستخلص: <<..كانت اقتباساتنا أقرب إلى التأليف منهم، كنا نغير البيئة تماما، البطلة إذا كان اسمها مرجريت نسميها نحن عطيات،كان مجهودنا يشبه نصف تأليف.>> 3

لكن بمرور الوقت وتجذر التجارب المسرحية في الوطن العربي،ظهر اتجاهان في الكتابة المسرحية؛الأول تمثل في استلهام الواقع العربي الراهن،فيما تبنى الاتجاه الثاني الدعوة إلى حسن توظيف واستلهام التراث وتجسد ذلك على يد كتاب مسرحيين معروفين أمثال ألفريد فرج في " علي جناح التبريزي" و"حلاق بغداد" و" راس المملوك جابر" وكذا "الملك هو الملك" لسعد الله ونوس كما انصبت جهود العراقي يوسف العاني والمغربي الطيب الصديق في هذا الاتجاه 4.

وحاول هؤلاء الداعون إلى إحياء التراث عدم الاكتفاء بإحياء الماضي بل

----

1 و 2 - توفيق الحكيم .حياتي. ص : 12 2

3 - جمال الغيطاني .توفيق الحكيم يتذكر .ص : 01 1

4 - ينظر سامي عبد الحميد "صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي". مجلة الأقلام .العدد السادس. السنة الخامسة عشرة 1980 العراق ص: 118

جعلوا منه كوة يطلون عبرها إلى مشاكل المواطن الراهنة.وفي المقـابل لم يغفل المسرحيون العرب مواكبة التجارب المسرحية العالمية،فواكبوا وتأثروا بتجارب الكتاب المسرحيين الغربيين أمثال شيكوف وبرنـارد شـو وابـسن وبريخـت وغيرهم،في حين تعالت أصوات رائدة تدعو إلى استنبات قالب مسرحي عربي من التراث العربي نفسه،وتزعم هذه الدعوة كل من يوسف إدريس في " الفـرافير" وتوفيق الحكيم في "قالبنا المسرحي".غير أن الملاحظ هـو أن جـل التجـارب المسرحية العربية كانت تنقصها المواصلة والاستمرارية وهو ما يكفل لها النضج، حيث كثيرا ما تتوقف التجربة المسرحية وهي في عز العطاء،وقد تجسد هذا عند الحكيم أيضا،فهو على سبيل المثال يخوض تجربة اللامعقول في " يا طالع الشجرة "،وفي الوقت الذي ننتظر تجارب مماثلة تعمق رؤيته في هذا الاتجاه ينصرف عنه رغم الجدل الذي أثارته التجربة ،وهو عامل من عوامل النجاح الجماهيري لـو أحسن استثماره.فالمؤلف والمخرج المسرحي في الوطن العربي متفتحـان علـى التجارب المسرحية المشهورة في الغرب والشرق كطريقـة بيرانـدللو ومنـهج ستانسلافسكي وأسلوب بريشت وبيتر بروك،ومهتمان حتى بتجربـة المـسرح الصيني وغيرها بيد أن ذلك لم يدفع إلى خلق تيار مسرحي جديد.فكأن التجارب العربية لم تخلق آليات الحوار والتفاعل مع التجارب العالمية بل بقيت متعايشة معها على تنافر.[1] .

4 ـ تعليل الحكيم لتأخر ظهور المسرح عند العرب

إذا كان جل الباحثين يعتبرون منتصف القرن التاسع عشر هو بداية ظهور المسرح في الأقطار العربية أي بعد أزيد من عشرين قرنـا بعد ظهور المسـرح

----

1 ـ ينظر بوول شاوول .المسرح العربي الحديث1976 ـ 1989 .رياض الريس للكتب والنـشر.لنـدن.المملكـة المتحدة.ط1.1989.ص : 24

اليوناني فإن السؤال الذي يفرض نفسه هو: لماذا تأخر ظهور المسرح عند العرب كل هذا التأخر ؟ ولماذا لم ينشئ العرب في الجاهلية المسرح الذي يعبر عن حيا تهم وتطلعا تهم ؟ ثم هل كان صعبا أن يترجم العرب المسلمون المسرحيات الإغريقيـة حينما أتيحت لهم أسباب الاتصال بثقافة اليونانيين في العصر العباسـي الـذي ازدهرت فيه حركة الترجمة ؟. وإذا كان العرب لم ينشئوا مسرحا مثلما فعلـت أمم أخرى فإن ترجمة روائع المسرح اليوناني كان أمرا في متناولهم خاصـة لمـا نشطت حركة الترجمة في عصر الأمين والمأمون حيث ترجمت الكثير مـن آثـار الفلسفة والفكر اليونانيين.

لقد تساءل الحكيم عن غياب المسرح عند العرب قـديما وقـدم عـدة افتراضات للإجابة عن ذلك،وناقش تلك الافتراضات بدءا بالقول الذي يرى أن المسرحيات اليونانية تقوم على الأساطير والخرافة التي تديرها الآلهة المتعددة وهـو ما يتنافى مع روح الإسلام ولهذا لم يقر بها المترجمون *،ولم ينقلوهـا إلى القـارئ العربي المسلم المؤمن بعقيدة التوحيد،وكانت ترجمة مثل تلك الأعمال كفيلة بفتح الباب لإنشاء مسرحيات على منوالها وتمثيلها أمام الجمهور العربي.

ويرد الحكيم على هـذا التعليـل قـائلا:<< ... إني لـست مـن هـذا الرأي؛فالإسلام لم يكن قط عسيرا على فن من الفنون،فقد سمـح للنـاقلين أن يترجموا كثيرا من الآثار،التي أنتجها الوثنيون : فهذا كتاب "كليلة ودمنة" الـذي نقله "ابن المقفع" عن "اللغة الفـهلوية"،وهذا كـتاب "الشهنامة" للفـردوسي

- كتب الناقد الفرنسي ج .ألبير أستر في مجلة نقد عام 1952مقالا ذكر فيه أن الدراما تتعارض مع جوهر الإسلام لأنها تضع المقدسات محل الشك وقد أشار الحكيم إلى هـذا في مقدمـة كتابه "الملك أوديب".

الذي نقله "البنداري"عن "الفرس" في عهدهم الوثني! ... كما أن الإسلام لم يحل دون ذيوع خمريات "أبى نواس"ولا دون نحت التماثيل في قصور الخلفاء،ولا دون براعة التصوير في"الميناتور" الفارسي،كما أنه لم يحل دون نقل كثير من المؤلفات اليونانية التي جاء فيها ذكر لتقاليد وثنية..كلا .. ليست صفة الوثنية في ذا ا هي التي صرفت العرب عن الشعر التمثيلي! ... >> 1

وبالرغم من الملاحظات الهامة التي ذكرها الحكيم إلا أن دور الآلهة والوثنية في الأعمـال التي ترجمها المسلمون عن الأمـم الوثنية لا يصل إلى الدور الذي تقوم به الآلهة في الملاحم والمسرحيات اليونانية،حيث تلعب القوى الغيبية والآلهة دورا كبيرا في توجيه الأحـداث وهو ما لا يمكن أن يقبله الفكـر الإسـلامي القائم على التوحيد.

كما أن أبا نواس وغيره من شعراء الخمريات والغزل الماجن لم يخرجوا عن عقيدة التوحيد وإن خالفوا بعض تعاليم الدين الإسلامي كشرب الخمر وملاحقة الغلمان،وحتى إن انتشر شعرهم كما يقول الحكيم ـ لأنه صادف أهـواء عند الناس ـ فإن الخلفاء لاحقوهم و ـروهم كثيرا عن مخالفة تعاليم الدين.

ويقر الحكيم نفسه أن اعتمـاد المسرح اليوناني على الأسـاطير الوثنية قد يحول دون فهم المسرحيات اليونـانية لو ترجمت إلى العربية في العصور الإسلامية الأولـى،ويسـوق نصيحـة النـاقد فرانسيس سـارسـي لجمهور مسـرح "الكـوميدي فرانسيز"خـلال عـرض"أوديب ملكـا"عام 1881،حيث نـصح الجمهـور ولا سـيما النساء بفتح معجـم للميثولوجيتـا اليونـانية ومعـرفة

----

1 ـ توفيق الحكيم.أوديب الملك.المكتبة النموذجية الحلمية.مصر.د ت ص:20

ملخص أسطورة أوديب حتى يتمكن هذا الجمهور من فهم المسرحية. ويعلق الحكيم على هذا قائلا: << هذه النصيحة تساق إلى من ؟... إلى جمهور أمة أقامت ثقافتها على أساس "التراث الاغريقي"...جمهور قد عرف أكثره مقاعد الدرس،حيث لقن ـ ولا شك فيما لقن ـ آداب اليونان،بمآسيها،وملاهيها!...إذا كان مثل هذا الجمهور ـ في مثل هذا العصر الحديث ـ لم يزل في حاجة إلى ملخص أو معجم لمتابعة "مأساة أوديب"، ـ فما بالنا بالقارئ العربي،في العهد العباسي أو الفاطمي؟! ...>> 1

كما يذهب الحكيم إلى أن العرب عرفوا بعدم الاستقرار في حين أن الاستقرار عامل هام لإنشاء المسرح وهو ما ذهب إليه أيضا الدكتور عبد الرحمن صدقي حيث يقول : << و الغالب على الظن عندنا أن العرب الأقدمين يختلفون عن أهل الحضارات الأولى المشار إليها،حتى نتوقع أن يكون لهم مثل المسرح الديني الذي كان عند الفراعنة،واليونان والهند وغيرهم،فإنهم كانوا قبائل متنقلة لا يطول بها الاستقرار إذ كانوا يؤثرون أن يعيشوا أحرارا على أن يقيموا تحت نير سلطان واحد وسلطة كهنوتية موحدة،قوية،وهذه الحال لا تشبه الحال التي أدت إلى نشأة المسرح في الحضارات الأولى... >> 2

لكن هذا العامل غير كاف لدى الدكتور عز الدين إسماعيل ليفسر غياب المسرح عند العرب قديما حتى وإن كان ميلاد المسرح يحتاج فعلا إلى مدنية

----

1 ـ نفسه ص :21

2 ـ عبد الرحمن صدقي. المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي .الهيئة العامة للتأليف والنشر دار الكتاب العربي .د ت ص : 190

مستقرة وحياة اجتماعية موحدة ومكتملة[1].

ويرى أن حياة العرب لم تكن كلها بداوة كما لم تكن في مجملها حياة ترحال حيث عرف العرب في جنوب الجزيرة العربية وشمالها الاستقرار والمباني الضخمة والقصور،ولم يكن من الصعب عليهم إنشاء المسارح لو احتاج الأمر ذلك[2] .

بينما ركّز الحكيم على عامل غياب الاستقرار عند العرب واعتبره سببا أساسيا في غياب المسرح عند العرب قديما،حيث يقول: << افتقار العرب إلى عاطفة الاستقرار،هو في رأيي السبب الحقيقي لإغفالهم الشعر التمثيلي الذي يحتاج إلى المسرح >> [3] .وبعد أن تحدث عن ضخامة مسرح باكوس الذي كشفت عنه الحفريات في العصر الحديث واتساعه للآلاف المشاهدين وهو ما يؤكد في نظره ضرورة وجود المدنية المستقرة والحياة الاجتماعية الموحدة لميلاد المسرح،يضيف : << ولكن أما من حق باحث أن يعترض قائلا : لقد عرف العرب في الدولة الأموية،والدولة العباسية وما بعدهما تلك المدنية المستقرة،وذلك ا تمع الموحد المتكتل، فما بال العرب في تلك العهود،قد انصرفوا عن تشييد المسرح،وهم على ذلك قادرون،بينما رأيناهم يمرون بالحضارات المختلفة، فيقتبسون من فن عمار ا،ما أقاموا به فنا للعمارة رائعا،يحمل طابعهم الجديد ؟! ... >>.[4]

----

1 ـ ينظر د .عز الدين إسماعيل.قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر.دار الفكر العربي.د ت . ص :45

2 ـ ينظر نفسه ص : 46

3 ـ توفيق الحكيم.أوديب الملك . المقدمة. ص: 25

4 ـ نفسه ص: 26

ولكي يرد الحكيم على هذا المعترض المفترض يذهب الحكيم إلى أن العرب كانوا يعتبرون شعر البداوة أو الجاهلية مثلهم الفني الأعلى ونظروا إلى الشعر الجاهلي نظرة إكبار للنموذج الكامل،فالعرب في نظره أحسوا بالنقص في العمارة فشيدوا المباني الضخمة وقلدوا في ذلك غيرهم من الأمم،ولم يحسوا قط فقرهم في مجال الشعر فاكتفوا بما لديهم من شعر غنائي ولم يقلدوا الشعر التمثيلي اليوناني .1 إلا أن الحكيم لا يغفل دور المسرح كهيكل وفضاء ضروري لكتابة وإنشاء المسرح وقد أعطى الحكيم الحق للكتاب والشعراء لو طالبوا بإقامة المسرح الذي يكتبون مسرحيات تمثل على منصته2.

ويبرر الحكيم غياب المسرح عند العرب قديما بافتقارهم إلى أداة المسرح وهي المبنى،ويفترض الحكيم أن العرب لو لم يعرفوا غير الإبل مطايا لبقوا لا يعرفون ركوب غيرها: << كل الأمر إذن في الأداة !... وكما أن العرب في عهد الإبل كان لسان حالهم يقول :<< أعطونا الجواد ونحن نركب !... فإنهم كذلك قد يقولون : << أعطونا المسرح ونحن نكتب !... >> 3

وبشأن إحجام المترجمين العرب عن نقل المسرح اليوناني إلى اللغة العربية،يؤكد الحكيم أن المسرح اليوناني أبدع للتمثيل لا للقراءة،وكان في متناول المسرحيين اليونانيين كل الأدوات والتقنيات لإخراج مسرحيات صعبة من قبيل " بروميثيوس المقيد " بالرغم من أجواء الخرافات التي شحنت بها من عرائس البحر والحيوان الخرافي،وهي أشياء لا تشجع المترجم العربي على نقل هذه المسرحيات إلى العربية في نظر الحكيم الذي يقول: << وما دام المترجم العربي قد أيقن أنه أمام

----

1 ـ ينظر نفسه ص : 26

2و 3 ـ نفسه ص : 29

عمل لم يجعل للقراءة ففيم ترجمته إذن ؟ ... >> [1]

ويرى الدكتور عزالدين إسماعيل أن كل الشروط التي أدت إلى ظهور المسرح عند اليونان قد توفرت للعرب في الجاهلية وهي وجود الشعراء والديانة الوثنية والاحتفال الموسمي المتكرر كل موسم حج ويضمن مجيء الجمهور كل عام.وقد نشأ المسرح اليوناني في المعبد الديني كما هو معروف،فما السبب إذن في تأخر ظهور المسرح العربي إلى نهاية القرن التاسع عشر؟.

يذهب الدكتور عز الدين إسماعيل إلى أن العرب عرفوا الشاعر الغنائي المتكامل ولم يعرفوا الشاعر الدرامي الذي ينشئ المسرح أو الشعر التمثيلي والذي يستطيع تحويل أحداث الحياة ووقائعها إلى مسرحيات . [2]

ويؤكد أن التعبير الدرامي يحتاج ـ وهو يفكر في الحياة إلى عرض تفاصيل وجزئيات يركب منها الكل الجامع للشتات المحقق للوحدة بيد أن العقلية العربية في رأيه لا تتصف بهذا،حيث يقول:<< فإذا كانت العقلية العربية نزاعة إلى التجريد لا التفصيل ويعنيها العام في صورته المتجاورة لكل تحديد وتصنيف لم يكن غريبا أن نجدها لا تهتدي منذ البداية للتعبير الدرامي ولا تصطنعه في أزهى عصورها وأوج نشاطها >> .[3]

ويذهب الدكتور عز الدين إسماعيل إلى أن الشاعر العربي يحس الجزء الحزين

----

1 ـ نفسه ص: 24

2 ـ ينظر عز الدين إسماعيل .قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر.ص : 47

3 ـ نفسه ص : 48

في موقف من مواقف الحياة لكنه لا يتوغل في هذه التجربة ليدرك الجانب الدرامي أو المأساوي منها،وأن غياب البعد والإدراك المأساوي للأشياء والمواقف هو الذي أدى إلى غياب المسرح عند العرب.

ويقر أن في بعض القصائد العربية القديمة لوعة وحزن تتفطر لهما القلوب وتدمع لهما العيون،لكن ذلك لا يدخل في باب الشعر الدرامي؛لأن الشاعر العربي يحس بالحزن ويكتفي بالتعبير عنه ولا يتجاوزه،بعبارة أخرى لا يذهب إلى ما وراء الحزن والألم،وحينما يكتفي الشاعر برصد حرقة الآلام و لواعج الحزن يكون شاعرا غنائيا،وحينما يحس كل هذا ولا يتوقف عنده ولا يكتفي به،ويشرع في التفكير حول هذه التجربة وما وراءها يكسبها التجربة ويخصبها لتلد الدراما فيصبح الشاعر شاعرا دراميا،ولما كان الشاعر العربي القديم يكفيه الإحساس بالموقف وهمه التعبير عن حزنه لا ما وراء حزنه انتج قصائد غنائية تختلف أغراضها الشعرية لكنها تتفق كلها في الانضواء تحت مظلة الشعر الغنائي لا الدرامي.فالدراما ـ كما يقول د.عز الدين إسماعيل ـ تقع وراء الأحداث والمشاعر،وتقع وراء التجارب الإنسانية ولا تتمثل فيها[1].

وتتفق هذه الرؤية مع رؤية بعض المستشرقين الذين يتهمون العقلية العربية بالجمود وعدم امتلاكها للقدرات الخلاقة من خيال مبدع وعقلية تركيبية تتيح إنشاء المسرح.والحقيقية أنه لا يجب أن نظلم الشاعر العربي،ونتهمه بعدم القدرة الإبداعية،حيث يحفظ تاريخ الأدب شعراء كبار من أمثال المتنبي والمعري الذين لا تقعد م الموهبة دون إنشاء الشعر التمثيلي لو كانت الظروف المحيطة م تتطلب

----

1 ـ ينظر نفسه ص: 32

أو تتيح ذلك.لأنه لا أحد يمكن أن يزعم أن الشعر الغنائي أيسر إبداعا من الشعر التمثيلي.

لقد كان الشعر الغنائي مطية كريمة ووافية للتعبير الرحب عن كل الحالات التي تعتري الشاعر العربي في حياته،وهي الحالات التي خلقت الأغراض الـشعرية المعـروفة في الشعر العربي القديم مثل المدح والهجـاء والرثاء وغيرها.كما وجد المتلقي العربي في ذلك الزمان هذا الشـعر شافيا فلم يتململ منه ولم يعزف عنه حتى يجعل الشـاعر يفكر في طرق أبواب جديدة،أو أن يغير مضمون الـشـعر وشكله أو حتى نوعه.إذن لقد سـاد التنـاغم بين الشـاعر وجمهوره،واعترى الصفاء سبل أداء الرسـالة فلم يكتنفها الضباب،فأدت وظيفتها بلا تقصير،ولذا لم يفكر الشـاعر العربي خـلال العصرين الأموي والعبـاسي في تجديد أبواب الشعر،ولم يبحث عن أجناس أدبية أخـرى كالمسرحية أو الروايـة أو أنـواع أدبية جديـدة لم تخطر على البـال.ولو استمر هذا التناغم بين المتلقي والمبـدع قرونا أخرى،ولو لم يكن المبدع العربي مدفوعا إلى الأخذ من الثقـافات الأجنبية لما كانت الحاجة في عصر النهضة العربية إلى اسـتيراد الأجناس الأدبية الغـربية كالمسـرحية والرواية،حتى وإن كان دخولهمـا إلى الأدب العربي شكل رافـدا كبيرا للتعبير عن واقـع الإنسان العربي،وخفف العبء عن الشعر كوسيلة تعبير عن مقتضيات الحياة،التي تنوعت وتلونت كثيرا في العصر الحديث.

وإنه حينما نطالب الشاعر العربي القديم بإنشاء المسرح وإبداع التراجيديا نكون كمن يطالب الشعراء اليونانيين مثل اسخيلوس ويوربيدس وسـوفوكليس بإنشاء الرواية أو القصة القصـيرة في عهدهم.ولذا يتساءل الحكيم: << أكان من

الضروي للأدب العربي أن تولد فيه "التراجيديا"؟...وهل كانت "التراجيديا" لونا لازما؛لتطور الأدب العربي واكتمال شخصيته...؟ >> 1

5 ـ توفيق الحكيم والمسرح

اقترب توفيق الحكيم من عالم المسرح يوم كان طالبا في الثانوية كممثـل وكاتب،ويذكر أن أول مسرحية كتبها كانت " الضيف الثقيل" وكان ذلك سنة 1919،وكل ما يتذكره الحكيم أ ا كانت من وحي الاستعمار البريطاني الذي حل كالضيف الثقيل بلا دعوة ولم يرد الانصراف. 2

وبدأ الحكيم الكتابة المسرحية يوم كانت مصر تعج بالعديد من الفرق المسرحية المتنافسة،لكنه فضل التعامل مع فرقة عكاشة التي حظيت بدعم الجهات الرسمية،وقدمت له مسرحية " خاتم سليمان " عام 1923وأسندت ألحان أغانيها إلى كامل الخلعي الذي وضع العديد من ألحان المسرحيات للمطربة المشهورة منيرة المهدية ولا سيما في مسرحية " كارمن". 3

وحينما نجح الحكيم في الليسانس لم يفكر طويلا في الحيـاة المهنيـة ولم تأخذه الحيرة بين المحاماة والنيابة مثل زملائه في الدراسة،لأن فرقة عكاشة كانت في انتظاره حيث قررت أن تبدأ موسمها من الإسكندرية وأن تقدم ضـمن مـا ستقدمه مسرحية له،فانغمر وسط الممثلين والمطربين4.

----

1 ـ توفيق الحكيم.أوديب الملك .المقدمة.ص 7.26 2

2 ـ ينظر جمال الغيطاني.توفيق الحكيم يتذكر.ص :73

3 ـ نفسه ص:80

4 ـ ينظر توفيق الحكيم .حياتي.ص: 285

كما قدمت له "المرأة الجديدة" عام 1923 ،و"العريس" عام 1924،و " علي بابـا " عام1926.[1]

ولما سافر الحكيم إلى فرنسا في بعثة للدراسة وجد الفرصة سانحة لمعرفـة المسرح على قواعده،ولما عاد إلى مصر،وهو يحمل عصارة التجـارب المـسرحية الغربية السائدة آنذاك،وجد الحركة المسرحية بمصر تحتضر أو وصـلت مرحلـة الموت،ووجد أن فرقة عكاشة اختفت بعد إفلاسها ومسرح رمسيس قد أخذ في الاحتضار،كل ذلك حدث في ظرف ثلاث سنوات[2].

ويفسر الحكيم ما آلت إليه الحركة المسرحية في تلك الفترة من تـدهور بسبب التطاحن بين الأحزاب وانصراف النـاس إلى الســياسة فضلا عن تـأثير الأزمة الاقتصـادية العـالمية[3] .

وفي باريس وجد أن المسرحية الاجتماعيـة المازجـة بـين التراجيـديا والكوميديا هي السائدة في المسرح الجماهيري أو مسرح البولفار فرأى في ذلـك الحل للمسرح المصري المتخبط في أزمة مالية[4].

ولم يسلك الحكيم الطريق الـسهل في المـسرح أي مـسرح الفودفيـل والأوبريت أو المسرح البولفاري كما يسمى،بل اتجه إلى الطريق الـصعب؛طريق ابسن وبيرادندللو ويرنارد شو ومترلنك والذين وجدوا هم أيضا صعوبة في الظفر برضى الجماهير[5].

----

1 ـ ينظر ألفريد فرج .توفيق الحكيم قال لي ضمن مسرحية مجهولة لتوفيق الحكيم رجل بـلا روح .سلسلة روايات الهلال.دار الهلال مصر.عدد 599 نوفمبر 1998ص : 198

2 ـ ينظر توفيق الحكيم.حياتي.ص: .63 2

3 ـ نفسه ص: 277

4 ـ ينظر ألفريد فرج . توفيق الحكيم قال لي.ص : 198

5 ـ ينظر توفيق الحكيم .حياتي .ص: 218

ولم تظفر مسرحيته " أهل الكهف" الذهنية التي أخرجها زكي ظليمات للمسرح القومي الذي أنشئ عام **1938** بالنجاح الجماهيري المرتقب رغم نجاحها في عالم الأدب وإشادة الدكتور طه حسين والمازني ا كثيرا ا[1].

فوجد الحكيم المتنفس الوحيد في الصحافة التي خصت له ركنا ينشر فيه مسرحياته،فأسس مسرحا على الورق كتب له العديد من المسرحيات الاجتماعية[2].

وكانت تجربة الحكيم في التأليف المسرحي غنية جدا،حيث استلهم ألف ليلية وليلة في "شهرزاد" والقصص الديني في "أهل الكهف" و" سليمان الحكيم" ، واستلهم الأسطورة الشرقية في " إيزيس "و "بين الحلم والحقيقية " واستلهم الأسطورة الغربية في " بجماليون" والمسرح اليوناني في " براكسا أو مشكلة الحكم "و"أوديب الملك"،وكتب المسرحية الذهنية في "بجماليون" و"السلطان الحائر" وغيرهما،وجنح إلى تيار اللامعقول في "يا طالع الشجرة ".لكن ذلك كان من باب التجربة لا الاقتناع باتجاه في الأدب يمكن أن يخلص له الحكيم.

ولم يسر إنتاج الحكيم الأدبي في خط واحد،بل كان كثير التجريب، يستهويه تيار أدبي فيركب أمواجه،بيد أنه سرعان ما يتوقف عن ملاحقته، ويركب أمواج تيارات أخرى،ولذا وجد الدارسون صعوبة في تصنيف إنتاجه الأدبي،ويعتبر الدكتور مندور أن الحكيم طور مفهومه للفن المسرحي بين ثلاث مراحل،هي:

ا ـ مرحلة مسرح الحياة :وتضم في نظر مندور ما كتب الحكيم بين

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم.صفحات من لتاريخ الأدبي لتوفيق الحكيم من واقع ورسائل ووثائق.دار المعارف مصر.د ط.1975.ص:33.32

2 ـ ينظر نفسه ص: 268

1943 و1951، وجمعت مسرحياتها في مجلدين هما " مسرح المجتمع" و " المسرح المنوع". وتنتقد السلوك الاجتماعي والأخلاقي وتبرز رأي المؤلف في الحياة الاجتماعية. حتى وإن كان مندور نفسه يقر أن بعض مسرحيات المرحلة الذين مثل مسرحية " لو عرف الشباب" كان أجدر أن تضم إلى المسرح الذهني.

ب ـ مرحلة المسرح الذهني: وتضم المسرحيات التي تناقش أفكارا ذهنية متخذة طابع الرموز، وتضم مسرحيات "أهل الكهف" ، "شهرزاد" و"بجماليون" وغيرها من المسرحيات التي تعتمد على أفكار مجردة بدل الصراع المادي، وسنتوقف عندها في الوقت المناسب.

ج ـ مرحلة المسرح الهادف: وتضم هذه المرحلة المسرحيات التي كتبها الحكيم بعد ثورة 1952 ، وجاءت صدى لفلسفة جديدة وروح جديدة، ومنها " الأيدي الناعمة"، " الصفقة"، " أشواك السلام "، وفي نظر مندور لا يسعى الحكيم في هذه المسرحيات إلى الكشف عن بعض حقائق الحياة، أو تقديم نقد لبعض أحداثها، بل يسعى إلى ترسيخ فكرة عملية قيادية في الحياة وتجسيدها في عمل درامي.[1]

ولا يخفى أن التداخل والتنوع الكبيرين في أعمال الحكيم صعبا على الدكتور مندور تصنيفها تصنيفا دقيقا، حيث اتسعت مرحلة مسرح الحياة للمسرحيات الذهنية التي ظلت قابلة للظهور حتى في المرحلة الثالثة، ومن ذلك مسرحية إيزيس عام 1955 التي تدور فكرتها حول الصراع بين الإخلاص للقضية والوفاء للمبدأ.

---

1 ـ د مندور محمد. مسرح توفيق الحكيم. دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة. ط 3 د ت. ص: 107، 108

وامتد إنتاج الحكيم الأدبي عبر أزيد من نصف قرن،واتسم بالتنوع،حيث كتب مختلف الأنواع الأدبية مثل المسرحية والرواية والقصة والخواطر والمقـالات وغيرها،ويمثل الإنتاج المسرحي 46 في المائة من مجموع أعماله[1].كما كتب كتبـا في النقد والتنظير للأدب والمسرح مثل " فن الأدب" ،" من الـبرج العـاجي"، "تحت المصباح الأخضر"،" أدب الحياة" " تحت شمس الفكر"و" التعادلية"الـذي عرض فيه مذهبه في الحياة والفن.

ويعد الحكيم يعد من أكبر الكتاب العرب حديثا عـن تجربتـه الأدبيـة والفكرية ،حيث أوضح رؤيته للكثير من القضايا النقدية المتعلقة بالمسرح والأدب والفكر والنقد مما يجعل التوقف عند تلك الآراء ودراستها أمرا مفيدا للغايـة في فهم تجربة المسرح العربي من خلال أفكار ورؤى أحد أبرز المـساهمين في هـذه التجربة.

----

1 ـ ينظر جان فونتان .الموت والانبعاث في مسرح توفيق الحكيم .ترجمة محمد قوبعة .الدار التونسية للنشر.1984 .ص: 44

ـــ البـــاب الأول ــــــ
الماهيـــة والوظيفـــة

ـــــ الفصل الأول ـــــ

ماهية الأدب ومصادره

توالت جهود الفلاسفة ومنظري الأدب منذ القدم في تفـسير الظـاهرة الأدبية والفنية وعلاقا ا بالكون والحياة وموقع الإنسان فيها.وتطـور مفهـوم الأدب عبر العصور تطورا كبيرا،فقد كان مفهومه عاما وواسعا لدى اليونـان ويشمل ضروبا مختلفة من الحرف والنشاط غير الفني كالطب والصيدلة وغيرهما.

وفي العهد الروماني أصبحت لفظة الأدب تعني ثقافة الأديـب ونـشاطه وظروف حياته،واتضح معنى الأدب أكثر في منتصف القرن الثامن عشر ،وذلك على يد الناقد ّالألماني ليسنغ ،حيث صارت تعني الإنتاج الأدبي[1].

أما في الثقافة الإسلامية فقد ارتبط الأدب بغرس الفضيلة والخلق الكـريم ،وشاع مصطلح المؤدب،وهو معلم الفضائل والحكمة للناشئة ،قبل الاسـتقرار على مصطلح الأديب.

وتوطدت العلاقة بين الأدب والفنون الجميلة في الغرب بحكم الاتفاق في وظيفة الإمتاع،وحسب مفهوم رولان بارت :الأدب يدهش ويمتع ويبعث على اللذة.ويبرز بارت ثلاث وظائف للأدب؛ هي الوظيفة المرجعية،الوظيفة التعبيرية والوظيفة التداولية.بينما يركز جاكبسون على الوظيفة الجمالية[2].

والأدب فعالية إبداعية بتعبير الدكتور علي مصري [3]،وهذه الفعـالية

----

1 ـ روبير إيسكاربيت.ما هو الأدب ضمن كتاب الأدب والأنواع الأدبية لنخبة من الأساتذة ترجمه عن الفرنسية د.طاهر حجار.دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر سوريا.ط1.1985 ص:16.15

2 ـ فنستان جوف.رولان بارت والأدب.ترجمة محمد سويرتي إفريقيا الشرق ط1.1994.ص:6

3 ـ د. علي مصري. ماهية الأدب.منشورات اتحاد الكتاب العرب.دمشق.1998.ص:6

تستعمل وسائط عدة أهمها اللغة سواء المنطوقة كما في إنشاد الشعر والعـرض المسرحي أو اللغة المكتوبة وتتحقق عملية التواصل حينئذ بالقراءة.
لكن هل يمكن إدراج العرض المـسرحي المعتمـد علـى الحركـة ووسـائط السينوغرافيا والموسيقى ضمن الأدب ؟

سبق الشعر الملحمي المسرح إلى توظيف الموسيقى والإلقاء أو الإنـشاد قصد التأثير على المتلقي وهو ما يصنعه المسرح باستمرار،ومع ذلك لا خلاف في اعتبار الملحمة من مكونات الأجناس الأدبية.كما أن العرض المسرحي يعتمـد على النص المسرحي الذي ينتمي إلى الأدب.

1 ـ مفهوم الأدب والمسـرح

يفضل الحكيم التهرب في أغلب الأحيـان من تقديـم تعريف للفن وقضاياه،ويفعل ذلك متعمدا أحيانا،فقد طلب منه جهـاد فاضـل في أحـد الحوارات تعريف الإبداع فرد: << الإبداع لا أستطيع تعريفه.>> 1
ويطلق الحـكيم كلمـات عامـة تنقصها المعاني المحددة،مثلما قال الكوكب للإنسان في حوار تخيله الحكيم1.
ولذا لا نكاد نعثر على مفهوم محدد للأدب عنـد توفيـق الحكيم،فحينمـا يتحدث عن الأدب في كتابه " فن الأدب "،لا يعـرفه بل يؤكد علـى الأثـر الذي يتركه في النفـوس؛أي وظيفته.ولا نعثر عنده أيضا على تعـريف محدد

----

1 ـ د. جهاد فاضل .أسئلة الرواية حوارات مع الروائيين العرب.الدار العربية للكتاب.ليبيـا. د ت. ص:63

2 ـ ينظر توفيق الحكيم.حديث مع الكوكب.دار مصر للطباعة الفجالة مصر.د ت.ص:61

للمسرح،فهو يصفه بأنه فن صعب ودقيق يقوم على الحوار[1]. ويعني بالصعوبة الاعتماد على الحوار فقط دون تدخل المؤلف ليوضح ما غمض من مواقف ويؤول الأحداث ويفسرها مثلما يحدث في أجناس أدبية أخرى،كما أن شكل المسرح محدد وصارم.

وينبغي أن نشير إلى أن التداخل بين الأدب والفن وبين الأديب والفنان كبير عند الحكيم،بيد أنه يستعمل لفظة الفنان أكثر لما يتعلق الأمر بنفسه،أو حينما يعلي من شأن الأدب والمسرح ويرفعهما إلى درجات التقديس.

ويصف الحكيم الفنان بقوله:<< إن الفنان هو الكائن العجيب الذي يلخص الطبيعة كلها بمادتها وروحها في ذاته الضئيلة المحدودة.هو ذلك الكائن الذي يعيش في داخله الإنسان والإله جنبا إلى جنب.>> [2]

وليس من مهام الأدب أن يقهر الغريزة ويعلي شأن الروح على المادة إلى درجة إلغائها،فالحواس التي هي وسائلنا لرؤية المادة تكون،في نظر الحكيم،الجسر الذي نمر عبره إلى عالم الروح في بعض الأحيان.

والمعرفة لا تملك نافذة واحدة هي نافذة العقل بل كل الحواس نوافذ يمكن أن نطل منها على أنوار المعرفة المختلفة،وإذا فتح الأديب نافذة واحدة استقبل نورا واحدا واختص فيه فيصير حينئذ صاحب حرفة لا أكثر: << إن الأديب العظيم هو مرآة لعقلية عصره كله،فإذا حصر نفسه في فرع واحد من فروع المعرفة فهو يصبح صاحب حرفة وليس أديبا عظيما.>> [3]

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب.دار الكتاب اللبناني.بيروت لبنان. ط2.1973.ص:142

2 ـ توفيق الحكيم .زهرة العمر. دار الكتاب اللبناني بيروت لبنان.ط1 . 1975 ص:100

3 ـ ـ صلاح طاهر.أحاديث مع توفيق الحكيم من سنة1951 ـ 1971 مطابع الأهرام التجارية مصر د ط 1971 ص:62

وينطلق الحكيم في تعريف الفنان وبالتالي الفن من الذاتية في العلاقة بين الإنسان ـ الفنان ـ والطبيعة،فإذا كـان الفـنان عند أرسطو يحـ ـ ـاكي[2] الطبيعة ويجعلها المعلم الأول والأكبر في الفن؛فإن الفنان عند الحكيم ينبغـي أن يسعى لاحتواء الطبيعة،أو أن تحتوي الذات الطبيعة،وذات الفنان كبيرة ومتسعة للغريزة واللذة وللمعاني الروحية والدينية.أو هكذا ينبغي أن تكون ذات الفنـان في نظر الحكيم.

ويوغل الحكيم في الاختلاف مع المنطلق الأرسطي في الفـن وعلاقتـه بالطبيعة والحقيقة،بحيث لا تكون غاية الفنان نقل الطبيعـة والحقيقـة بأمانـة ومحاكا ا بدقة،بل الفن هو مصفاة تصفي الطبيعة وتطهر الحقيقة،يقول :<< وإذا كان الماء يصفى ويقطر للناس في معمل كيميائي،فإن الحقيقة أيضا تصفى وتقطر للناس في معمل المؤلف الروائي،وهذا المعمل هو الفن.نعم إن الفن ليس الطـبيعة ولا الحـقيقة إنما هو تقطـير الطبيعة الحقيقة من خلال أمبيق الفنان.>>[1]

فما هو أمبيق الفنان ؟

إن هذا الأمبيق ليس وسيلة مادية خارجية كما هـي وسـائل العلـم والتكنولوجية بل هي ذات الفنان،هذه الذاتية التي تحتل موقعا أساسيا ورياديا في النظرية الأدبية عند توفيق الحكيم.

2 ـ مفهوم الإبداع والخـلق الـفني

تتردد عبارات الإبداع والابتكار والخلق كـثيرا في كتابـات الحكـيم التنظيرية،فالإبداع موهبة ربانية يودعها الخالق في الفنان المبدع مثلما يودع في النحل سر إبداع العسـل،فالنحلة لا تعـرف كيف حصل ذلك ووضـع في

----

1 ـ توفيق الحكيم .زهرة العمر ص:73

غريزيا،وكل ما تعرفه هو أن تظل متنقلة بين الأزهار تجني رحيقها لتبدع منه العسل اللذيذ،يقول الحكيم: << لا فرق في نظر "الطبيعة"بين "النحلة" و"الأديب"...كلاهما مخلوق يتنقل بين أزهار لينتج عسلا آخر النهار...ومن هذه "المادة" الحلوة يصنع أحدهما بناء فصيلته ويقيم الآخر بناء أمته ...ولو سئلت " نحلة" عن رأيها فيما تفعل لما وجدنا عندها رأيا ولا إرادة،إنما هي تفعل ما تفعل بدافع من تركيبها "البيولوجي"... >> [1]

فالغريزة الفطرية عند النحل تجعل هذه المخلوقات متساوية في الإبداع،بحيث يظل الشكل الذي يودع فيه العسل واحدا على مر السنين وطريقة الصنع واحدة أيضا ومتوارثة منذ آلاف الأعوام،أما درجة الإبداع عند البشر فتتفاوت وتتباين لأن الإنسان لا يعمل بالغريزة فقط.

إن الأساس الفطري ضروري،لكن الموهبة الفطرية لا تكفي بل تضاف إليها ذاتية الإنسان بما تحمله من خبرة واجتهاد وأسلوب شخصي: << وقد تسألني بعدئذ:ما الابتكار الفني ؟ فأقول لك بسرعة وبساطة:هو أن تكون أنت...هو أن تحقق نفسك،هو أن تسمعنا صوتك أنت ونبرتك أنت.>> [2]

ويفسر الحكيم الخلق الفني بأنه ليس اللجوء إلى العدم قصد ابتكار

----

1 ـ توفيق الحكيم. من البرج العاجي مكتبة مصر الفجالة مصر د ت.ص:85

2 ـ توفيق الحكيم.فن الأدب.ص:12

الجديد،وإنما أن تعمد يد الفنان إلى الشيء الموجود بلمسة سحرية فتعطيه المعنى الجـديد وتمنحه الوجـود الفني :<< ...فالخلق ليس معـناه أن تخرج من العدم وجودا،إنما الخلق في الأدب وفي الفن ـ وربما في كـل شيء ـ هو أن تنفخ روحا في مادة موجودة ...كذلك صـنع أعظـم الخالقين يوم أوجد آدم.فهو تعالى لم يمد يده العلوية إلى الفضاء قائلا :" كن !" فكان ،ولكنه مد يده أولا إلى الطـين ـ مـادة أوجـدت قبل آدم ـ فسـوى من ذلك المخلوق الحي ... >> [1]،والفنان عند الحكـيم هو الخالق الأصغر.

وتحتاج عملية الابتكـار إلى ثلاثة عناصر هي: الفنـان والمـادة والفكرة، والفنـان تلـقى الدرس الأول والأسـاسي في عمـلية الخـلق من خلق آدم:<< إذن لا شيء يخرج من لا شيء ...كل شـيء يخرج من كل شيء ...ذلك هو الدرس الأول في الخلق ...أريد لنا أن نتلقاه من الخالق الأكبر... >> [2]

4 ـ مفهـوم الجمـال

والإحساس بالجمال فطري في نظر الحكيم،ولا أحد يستطيع أن يقنعه بأنه وليد التطور والنشوء [3] ؛أي ينفي أن يكون الإحساس بالجمال مكتسبا.

ويقر الحكيم أنه أحس بالجمـال في صباه،ولأول مرة،من خـلال شيئين يدينان معا للصوت والأذن،فقد أحب الغنـاء من خلال غناء العـوالم أو النـسـاء المغنيـات في الأفـراح،واستحسن تـلاوة مقرئ القرآن الكـريم صـاحب

1و 2 ـ نفسه.ص:10

3 ـ ينظر توفيق الحكيم.تحت شمس الفكر.مكتبة مصر الفجالة.مصر د ت.ص:63

الصوت الجميل فقلده وهو ما يزال صبيا ولقـي الاسـتحسان ممن حوله [1].

ولكي يثبت الحكيم فطرية الإحساس بالجمال،يفترض تجربة، البطل فيها حصان في غابة كثيرة العشب والاخضرار ومعه مهرتان الأولى أصـيلة جميلـة وممتلئة،والثانية هرمة لا تسر نظر أحد،ويتساءل الحكيم إلى أيهما يميـل هـذا الحصان ؟.

لم يتردد الحكيم يومئذ في القول إن الحصان سيميل إلى المـهرة الجميلة [2] ،رغم إقراره أنه كان حينئذ في البرج العاجي،ولم تكن لديه الإمكانيات ليجرب ذلك حتى تكون التجربة هي الفاصل.

والحقيقة أن الحيوان يميل إلى الجنس الآخر بدوافع غريزيـة حيويـة ـ بيلوجية ـ لا بدافع جمالي،فذكر الحيوان يميل في الغالب إلى الأنثى التي تستجيب له وفق قوانين فطرية مودعة في الجنسين.

والجمال الحقيقي في نظر الحكيم هو مـا يـسميه الجمـال الروحـي والباطني،وقد ولد كاملا في قلب الإنسان حينما أخذ يرفع بصيرته إلى أسـلوب الخالق في الكون ويعي أسراره [3].

ولكن الحكيم جعل الإحساس بالجمال هـو الفاصـل بـين الإنـسان والحيوان،والفن هو الضـامن لإنسانية الإنسان،لأن الإنسـان المبـدع للفـن

----

1 ـ ينظر محمد السيد شوشة.85 شمعة في حياة توفيق الحكيم .دار المعارف مصر د ت. ص:38

2 ـ ينظر توفيق الحكيم.تحت شمس الفكر .ص:62

3 ـ ينظر نفسه ص:63

ارتقى من مجرد تسخير الطبيعة لإشباع غرائزه إلى النظر إليها بمنظار الجمال والفن:<< كل فضل الإنسان على غيره من المخلوقات أنه ارتفع إلى العناية بأشياء معنوية لا تتصل مباشرة بطعامه وشرابه ومقومات حياته المادية.وهذه سماها فيما سماه: الفن والأدب،وحرص على أن تبقى على قدر المستطاع بعيدة عن تفاهته الأرضية،لتذكره من حين إلى حين أنه ليس حيوانا. >> [1]

ويحلو للحكيم أن يقارن بين نظرة المصريين القدماء ونظرة العرب للجمال،فيرى أن الفراعنة أدركوا أن القلب مصدر الجمال،وبغيره لن يدرك سره،فبنوا الهياكل والأهرام تجسيدا لتلك الحقيقة،أما العرب فهمهم الجمال الحسي الظاهري ولذا تفننوا فيما يسر العين ويتجلى ذلك فن العمارة والزخارف والنقوش التي هي زينة للناظرين[2].

ويفضل الحكيم الرؤية المصرية للجمال،فيقول :<< إن الجمال الظاهري نسبي لا يقدره غير الإنسان.إنما المنطق الداخلي للأشياء هو كل جمالها الحقيقي،هذا الإدراك للجمال الخفي فطن إليه المصريون القدماء يوم صنعوا "الأهرام":لم يرموا إلى الجمال الظاهر الذي يسر العين.>> [3]

ولم يعمق نظرته لمسألة الجمال،التي جاءت ظلا باهتا للتقابل الذي يقيمه بين العقل والقلب في مسألة الإدراك،هذا بالرغم من إشارته إلى نظرة كانط،واطلاعه،بلا شك، على نظرة الفلاسفة والنقاد الغربيين لقضايا الجمال مثل هيغل وغيره.

----

1 ـ نفسه ص:72

2 ـ ينظر نفسه ص:66

3 ـ نفسه ص:65،66

4 ـ الصراع بين الفن والحياة

علاقة الفن بالحياة علاقة وطيدة،فالفنان يقبل على الحياة بكل حواسه، ويبصر كل مكوناتها،فتغدو مصدر إلهامه،والمعين الذي يغرف منه موضوعات كثيرة.وهو مع ذلك إما أن يرى فيها نقصا يريد استكماله بفنه،أو يرى فيها كمالا يسعى لمحاكاته،وفي الحالتين معا تحضر الحياة بقوة في عمل الفنان.

وتعكس أسطورة بجماليون علاقة الفنان العاشق لفنه،وتجسد رغبة الفنان في السمو بالفن على الحياة ليرفعها إلى علياء الفن،ف"بجماليون" هو صورة لكل فنان يبدع مثلا أعلى في الفن ويقع أسير هذا الفن الجميل ويحلم بتحويل هذا الفن إلى واقع،أو يرفع الواقع إلى مصاف الفن.والحكيم واحد من الذين وقفوا مليا أمام مغزى أسطورة بجماليون.

كما تناول الحكيم في مسرحياته جوانب كثيرة من حياة الفرد،وتتبع العديد من الظواهر الاجتماعية،مركزا في الغالب على الجوانب النفسية والاجتماعية،وحتى الفلسفية التي يولدها التفكير في وجود الإنسان ومصيره.

ينظر الحكيم إلى العلاقة بين الفنان والحياة نظرة خاصة،إذ يرى أنه لا يمكن للإنسان والفنان أن يتعايشا في نفس واحدة،فإما أن يكون الفنان مخلصا لفنه منقطعا عن الحياة زاهدا فيها أو معاديا لها،وإما أن يكون إنسانا يجني لذات العيش من حب وعواطف ومسرات.ولا شيء يأتي مجانا أيضا فعلى الفنان أن يدفع ضريبة غالية؛فينقطع عن الحياة المغرية ويحرم نفسه من زينتها ويلوذ بمعبد الفن البارد مخلصا للقراءة والتأمل والكد.

وهذه الضريبة هي التي دفعها " فوست" في سبيل المعرفة، وعرف بعد ذهاب أجمل مراحل العمر أن الثمن كان باهظا،فنادى الشيطان" مفستو" ليعيد

له الشباب الضائع على أن يعطيه المـعرفة.

ولكن الحكيم يصر على إجراء رحلة مخالفة لرحلة فوسـت،فهو في ريعـان الشباب حينما أخذ يفكر في امتلاك المعرفة والفن،فلما ظهر له الشيطان مفستو طلب منه أن يمنحه ما أخذ من فوست و دار بينهما هذا الحوار:

ـ ...إني ما أردت منك المستحيل،وما قصدت أن تعطيني " المعرفة " ذا ا ...إنما أردت أن تمنحني " حب المعرفة " ...أريد أن تمنحني تلك النفس التي تعيش المعرفة ...أريد أن تعطيني ما أخذت من " فوست " ...أعطيني " نفس فوسـت " الـتي أخذ ا منه ...أريد أن تكون لي نفس " فوست " أو نفس " جوته " !...

ـ وماذا تعطيني أنت مقابل هذا ؟...

ـ الشباب ! ...

ـ هو لك ؟ !...

قلتها في غير تردد،فنظر إلي " مفستو" نظرة طويلة ... نظرة العجب أو الإشفاق ـ لو أن الشيطان يشفق أحيانا ـ أو نظرة التاجر الماكر لصفقة خاسرة وقعت من غر قاصر،وقال :

ـ سوف تندم

ـ أبدا !...

ـ أفهم أن يبذل كل غال في سبيل " الشباب"،أما أن " الشباب " هو الـذي يبذل ...أسمع نصحي أيها الفتى ...إني لم أعتد إخلاص النصح لأحد ...ولكني أقول لك :لا شيء في الوجود يعوض الشباب !...

ـ المعرفة ...المعرفة ... المعرفة !...

فضحك الشيطان ضحكة صغيرة هازئة،وقال كالمخاطب لنفسه:

كان " فوست " يقول ذلك أيضا في صباه ! ... [1]

ويحدثنا الحكيم أنه قضى ثلاث عشرة سنة في القراءة والكد يلتهم الكتب التهاما،يتنقل بين ضروب المعرفة فنسي من حوله وصار يعيش مع الفلاسفة والأدباء والموسيقيين والمصورين،وكان يقضي أوقات راحته في المتاحف وهياكل الفن ودور الكتب والآثار . ولم يتفطن لما آل إليه وضعه حتى نبهته خادم عجوز بقولها:

ـ حياتك هذه ليست حياة ... أنظر إلى وجهك في المرآة!...فنظرت مليا في مرآة خزانة الملابس فارتعت:

ما كل هذه التجاعيد حول عيني؟...وما هذا الظهر الذي تقوس وانحنى ؟... وما هذا النحول والشحوب ؟...أتراني قد نسيت جسمي طول هذه الأعوام ؟...أم تراه الشيطان قد تقاضاني الثمن دون أن أعلم ؟...وهالني منظري وأنا أضع إصبعي على تلك الخطوط المخيفة على صفحة وجهي ؛كأنا صك بزوال زهرة الحياة إلى الأبد،فما تمالكت أن صحت:

الشباب!... الشباب!... لقد أخذ الشباب!... [2]

ولم تكن صرخة الحكيم صرخة حسرة وتألم شأن صرخة فوست وحسرته على الشباب الضائع ،بل كانت صرخة تلذذ وامتنان بالثمن المدفوع في سبيل الفن،يقول جورج طرابيشي: << وهذه النهاية لم تكن مفاجئة له أو لنا.فقد نص عليها عهده للشيطان.ولإن أضفى عليها الحكيم طابع المفاجأة،فإنما ذلك إبداع فني صرف.وصيحته التي أطلقها عندما انتبه للأخاديد

ـــــــــــــــــ

1 ـ توفيق الحكيم.عهد الشيطان.دار الكتاب اللبناني بيروت.ط1 1973 .ص:21،20

2 ـ نفسه ص:26

التي حفـرها الزمن في وجهه لم تكن صيحة ألم أو فجيعة،وإنما كانت صيحة " فنية " اقتضاها بناء القصة.ومن منظور بسيكولوجي كـانت محض صـيحة " مازوخية ".لم تكن صيحة حسرة على الشباب الذي ولى،وإنما كانت صـيحة تلذذ بالثمن الذي دفع.لا ثمن تحول الحكيم من فتى إلى شيخ قبل الأوان،بل ثمـن تحوله من إنسان إلى فنان.>> [1]

ومما يؤكد صحة هذا أن الحكيم لم يعد إلى مفستو ليطالبه باسـتعادة الـشباب مثلما فعل فوست.

ولكي يصل الإنسان إلى درجة الفنان في نظر الحكيم ينبغـي أن يقـوم بالرحلة الشاقة إلى قلعـة الفن الشاهقة،ويمكن تحديد ذلك المسار على الشـكل الآتي:

الحياة العادية ـ ـ حب الفن ـ ـ الكفاح في سبيل الفن ـ ـ الوصول ـ ـ مرحلة الحسرة على الشباب.

ويفصل الحـكيم هذا المسار في كتـابة " مـن الـبرج الـعاجي " فيقول: << ...فإن الأديب أو الفنان قبل أن يصل إلى مرحلة الانقطـاع للفـن والصناعة يكون شأنه شأن عامة الأفراد : يعيش الحياة المفعمة بشتى الحـوادث الزاخرة بألـوان المادة الصالحة،حتى يـدعوه الفن إلى سمائه،فإذا هو يـرى أن حذق الصناعة أمر لا بد له من تكريس حياة بأكملها ...فإذا هو قد انصرف عن أساليب الفن وإتقان أسباب حياة الناس العادية بما فيها من وقـائع هامـة وتافهة وأحداث هائلة أو حقيرة، وانعزل في شبه " معمل " فني أو مصنع فكري

----

1 ـ جورج طرابيشي.لعبة الحلم والواقع.دراسة في أدب توفيق الحكيم.دار الطليعة بيروت لبنـان د ت.ص:9

يجود فيه وسائله ليملك ناصية ملكاته،إلى أن يحس من نفسه أنه قد قطع في هذا السبيل شوطا كبيرا وأنه قد غدا صاحب صناعة ...فيلتفت، فإذا أيامه التي قضاها في مصنع الفن قد فصلته عن الحياة الرحبة الصاخبة الزاخـرة،وإذا حياتـه الآن فارغة إلا من جواهر الفكر ولباب التألم وتجارب الصناعة القلمية أو الفنية. >> [1]
وحينما يكتشف الفنان أن حياته فارغة من التجارب الحية والمسرات يتحـسر على ما أضاع.

ولا يؤمن الحكيم بالتعايش بين الحياة والفن،ولا يسلم بإمكانية أن يعيش أحدهما إلى جانب الآخر،فالمنطلق الرئيس عنده هو الفن أو الحيـاة.أو بتعـبير طرابيشي؛ المسلمة الأولى التي ينطلق منها الحكيم هي أنه لا تعايش بـين الفـن والحياة.[2]

وينبغي للفنان،وهو في المحطة الأولى،أن يعرف أن السبيل شاق،وأن يغدو زاهدا في الحياة مترفعا عن متطلبات البشر وأحيانا يجب عليه أن يفهم أنه لـيس منهم،والحكيم يصرح أنه يشعر أحيانا أنه مخلوق مختلـف عـن النـاس مـن حوله،وهو في إحدى قصص " عهد الشـيطان "وتحديدا في "كـن عدوا للمرأة " ينادي شيطان الفن ليمنحه عطية الحب لأنه رأى قطار الحياة يمضي وهو لم ينعم بحظ من الهناء كبقية الآدميين،فيرد عليه:
ـ << الآدميين ؟... ومن قال إنك منهم أيها الفنان،عندما كتب عليك أن تضع على منكـبيك رداء " الـعبقرية والخـلق " خلع عنك في الحال بعض خصائص الآدميين !... >> [3]
وحينما يقاوم الفنان مغريات الحياة فإنه يكافح من أجل كسب حريته

----

1 ـ توفيق الحكيم.من البرج العاجي.ص:76،77
2 ـ ينظر جورج طرابيشي.لعبة الحلم والواقع .ص:12
3 ـ توفيق الحكيم .عهد الشيطان.ص: 150

التي يرى الحكيم أن الحياة تسعى لاغتصا ا،وإذا افتك الإنسان المولع بالفن هذه الحرية فقد كسب الرهان الأول ليصير فنانا،يقول طرابيشي: << وما الحرية التي يحتاجها الفنان ويناضل في سبيلها ـ تلك الحرية هي الشرط المسبق لـصيرورته فنان ـ إلا التحرر من نواميس الجسد ومن نواميس الحياة الآدمية المخلوقة.ذلك أن الفنان إذا لم يستطع أن يقتل الإنسان الذي فيه فإن الإنسان هو الذي سيقتل الفنان الذي فيه. >> [1]

ولما يتحدث الحكيم عن الحياة وملذا ا يكاد يختزل ذلك في المـرأة،والتي ينظر إليها على أ ا دوما عدوة للفنان تثنيه عن هدفه الأسمى،وتقف في طريقـة لتشده إلى أرض الحياة بدل أن تساعده كي يحلّق عاليا في أجواء الفن السامية.

ورغم اقتناع الحكيم ورضاه بما قدم في سبيل الفن،إلا انه كـان يـشعر بالندم بين الحين والآخر لما فرط في المسرات، ولا سينا أثناء إقامته بفرنسا،وقد حلت المطامح الأدبية عنده محل المطامع العاطفية [2]،فأقبل بنـهم شـديد علـى الثقافة،وقد وجد باريس متحفا مفتوحا على كل الثقافات والمعارف.

ومعركة الفن والحياة عند الحكيم طويلة ومريرة يصعب الحسم فيها،وقد تلون أدبه بذلك الصراع،سواء تعلق الأمر بالمسرحية أو القصة أو الرواية .

والفن هو ملاذ الحكيم كلما صدمه الواقع،وتتمثل صدمة الواقع عنده عادة في تجربة حب فاشلة،حيث يفر إلى عالم الكتب والفن.والحقيقة أن تجربة الفشل العاطفي تدفع البعض إلى تجارب عاطفية جديدة قصـ ـد النسـيان،

ـــــــــــــــــــ

1 ـ جورج طرابيشي .لعبة الحلم والواقع.ص: 150

2 ـ توفيق الحكيم.زهرة العمر.ص:152

فالفشل في الحب لا يجبره غير النجاح فيه،أما لدى الحكيم فالفـشل في الحـب يدفعه إلى الهروب نحو مملكة الفن.كيف؟

التجربة تلخصها بامتياز "قصة عصفور من الشرق"حينما تعرف محـسن ،الذي لم يكن غير توفيق الحكيم،على بائعة التذاكر سوزي ديبون في مـسرح الأوديون بباريس،وكان يأتي كل يوم بعد انصراف الناس فيلقي التحية وينظـر إليها مليا ثم ينصرف،وقد بنى لها صورة كبيرة وتمثالا شاهقا في ذهنه.

ويأبى محسن أن يهدي سوزان باقة ورد أو قارورة عطـر علـى عـادة الباريسيين مثلما اقترحت جرمين زوجة صديقه،ويهتدي إلى لعبة طريفة حـين يهديها ببغاء تنطق باسمه يدليها من نافذة غرفته إلى نافذة غرفتها بعدما نـزل في الفندق الذي تقيم فيه،وكان ذلك كفيلا ليعقد الصلة بينه وبينها،فإذا بالملكة التي كان يراها بعيدة كالشمس قريبة جدا منه،فهاهو صديقه أندريه الواقعي يقـول له:
ـ << أرأيت ؟... إ ا فتاة ككل الفتيات!... وعاملة كآلاف العاملات...تلك التي أسكنتها قصرا من قصور ألف ليلة وليلة،وجعلتها تنظر من عليائها إلى مواكب الناس المتدفقة تحت شباكها... >> 1

وحينما يتحقق الحلم يفقد حلاوته وبريقه .فيعرف محسن حقيقة المـرأة التي رفعها فوق نساء باريس.حيث لم يمض وقت طويل حتى تكشفت له الحقيقة لما علم بالعلاقة التي تربطها بصاحب المسرح السيد هنري،إذ تستجيب ل واتـه خوفا من غضبه واتقاء لشره حتى لا يطردها من العمل. وتنقشع الغشاوة عـن عيني محسن الفنان الحـالم،ومع ذلك لا يلـعن الحلم.

----

1 ـ توفيق الحكيم .عصفور من الشرق دار الكتاب اللبناني بيروت ط 1985.3 .ص:108

فكيف يلعنه وقد تغنى به قائلا : << الفاصل الوحيد بين الإنسان والحيوان هو الخيال...إن اليوم الذي يستطيع فيه الحيوان أن يحيا دقيقة واحدة خارج حدود الواقع والمادة ،اليوم الذي يستطيع الحيوان أن يمضي الليل يحلم في غابته المقمرة بدلا من مطاردة الفريسة،هذا اليوم يكون آخر عهده بالحيوانية،الحلم هو العالم العلوي الذي لا يدخله حيوان...الخيال هو تاج السيادة والسمو الذي تميز به الإنسان >> 1

ويرى جورج طرابيشي أن الصراع في هذه القصة هو الصراع بين الصورة التي صنعها محسن في مخيلته وبين الصورة كما هي في الواقع ،صراع بين نداء السماء ونداء الأرض،بين داعي الفن وداعي الحياة2.

و حينما يثور محسن في وجه معبودته يمعن في تأنيب يتراوح بين الاستعطاف والمرارة،بينما تبقى هي صامتة كالتمثال الجامد بمقربة من صاحب المسرح وكأنها تمعن في تعذيبه وتمريغ أنفه في التراب.ولما سطعت شمس الحقيقة لم يبق للفنان غير صومعته التي تحميه من مرارة الواقع،فيزهد محسن في الحياة الواقعية ويرضى منها بالأرز طعام الزهاد.ويقتطع تذكرة في مسرح آخر ليستمع إلى السمفونية التاسعة لبيتهوفن،وعلى أنغام الموسيقى وأجوائها الروحانية تختتم الرواية.

----

1 ـ نفسه ص:104

2 ـ ينظر جورج طرابيشي.لعبة الحلم والواقع.ص:45

وفي رواية "عصفور من الشرق" كما في "عودة الروح " يقيم الحكيم المقارنة بين الشرق الروحـاني والغرب المادي،لكنه لا ينكر سمو الفـن عند الفنانين الغربيين أمثـال بيتهوفن وبـاخ وموزار،يقول أدهم: << في التجريد يرى توفيق الحكيم قرارة " الفن " و " الدين" حيث تصفو النفس وترتفع في جو عال سام تعيش فيه،وهو يرى هذا التجريد في "الغرب "في " الفن " وفي " الشرق" في " الدين".في هذه الحيـاة المجردة حيث يقوم عنصر الخيال حرا،كان يرى توفيق الحكيم السبيل للحياة الإنسانية،أن تعتصم ضد العالم الواقعي القائم في الرغام. << 1

وينتقد الحكيم الفكر الأوربي الحديث الذي صار يثق أكثر بالفكر ويتمسك بالواقع متناسيا الدين والقيم،يقول الحكيم على لسان العامل الروسي في "عصفور من الشرق" : << إن الغرب يستكشف الأرض،والشرق يستكشف السماء!...إن الذي استطاع أن يغمر البشرية كلها في حلم يدوم الأحقاب...إن الذي استطاع أن يصنع مثل هذا الحلم،ـ لهو حقيقة فوق مستوى البشر!...إنا نمجد ذلك الذي أوجد للإنسانية،واسكن الإنسانية"قارة جديدة"...لكننا لا نرى مجد ذلك الذي اصعد الإنسانية واسـكن الإنسانية: "السماء"! << 2

والحقيقة أن مثل هذه الآراء تحدث عنها كثير من الكتاب الأوربـيين مثل بول فاليري،والذين دقوا نـاقـوس الخطر على الحضـارة المادية

----

1 ـ د.إسماعيل أدهم و إبراهيم ناجي.توفيق الحكيم.مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله.تونس .ط1986.1. ص:80

2 ـ توفيق الحكيم .عصفور من الشرق ص:91

الأوروبية بعد الثورة الصناعية،والتي باتت تهدد القيم والمبادئ الإنسانية،ولا يستبعد أن يكون كتاب الغرب هم الذين لفتوا انتباه عصفور الشرق إلى روحانية شرقه.

5 ـ مصادر المسرحية

ويجرنا هذا الحديث ـ الفن والحياة ـ للوقوف عند مسألة مصادر المسرح. فتوفيق الحكيم قد وظف الأساطير والحكايات الشعبية والقصص الديني في مسرحياته كما استلهم الواقع وقضايا مجتمعه في مسرحيات أخرى .فكيف ينظر الحكيم إلى مسألة مصادر الإلهام في التجربة الأدبية ؟

يرى الحكيم أن الأدب الأرقى والأغنى هو الأدب المعتمد على التراث الإنساني،أي الذي يستلهم تجارب معتقة بالخبرة الإنسانية التي صاغتها العبقرية الجماعية. وهو ما أكده الحكيم خلال نقاش دار بينه وبين الأستاذ أحمد أمين الذي نشر عام 1944 مقالا في مجلة الرسالة ذهب فيه إلى أن الأدب الأسمى هو الأدب الذي يهتم بمشاكل المواطن وانشغاله اليومي،ودعا الأدب العربي إلى الكف عن الاهتمام بأساطير الغابرين،وأن يعنى بواقع الناس وهمومهم.

وأحس الحكيم أنه معني بالرد وهو المولع باستلهام الأساطير الشرقية والغربية في مسرحه الذهني،فكتب مقالا بعنوان " غاية الأدب والفن" جاء فيه:<< مع الأسف أراني مضطرا أن أقول للصديق المبجل:إن استيحاء أساطير اليونان والرومان وأمرئ القيس وشهرزاد هو النوع الأرقى في الأدب..في كل أدب..لا في الماضي وحده ولا في الحاضر..بل في الغد أيضا وبعد آلاف السنين ما دام الإنسان إنسانا،وما دام رقيه الذهني بخير لم يصبه نكاس ،

فالإنسان الأعلى هو الذي يصون "الجمال الفني"عن الانشغال الأرضـي في أي صورة،ويحتفظ فيه بمتعته الذهنية وثقافته الروحية !.... >> 1

إن الحكيم لا يعيد سرد أحداث الأسطورة كما هي في بناء مسرحي بل يوظفها توظيفا فنيا،فتراه يضيف أحداثا وينقص أخرى ويفسر ما غمـض مـن معان في الأسطورة أو القصة الشعبية تفسيرا يتلاءم مع الفكر المعاصـر وجـو المسرحية ومغزاها.ويسمي الحكيم الموروث الإنساني والأسـطورة بـالأوراق الصفراء وقد مكنه توظيفها من معالجة قضايا إنسانية اتسمت بـالعمق خلافـا للأوراق الخضراء أو التجربة الواقعية التي أتاحت له معالجـة مـشاكل الحيـاة المعاصرة2.

ومن أمثلة التحويرات التي أحدثها الحكيم في قصة "أهل الكهـف" يـذكر الأستاذ أحمـد شوقي قاسم ثماني نقاط لم تكن ولـيدة القصة القرآنيـة بـل أدخلها الحكيم لضرورة فنية ومنها عدد الفتية وأسمائهم وتحديد مدة مكوثهم في الكهف3.كما حور الحكيم ـاية أسطورة أوديب،وخالف في ذلك سوفوكليس حينما جعل أوديب يتعلق بجوكاستا حتى لما يكتشف أ ـا والدتـه وزوجتـه، وتذكره أن أبناءه خرجوا من البطن الذي خرج منه هو،ويقول أوديب الحكـيم في تمسك سمج بجوكاستا:<<هذا قلبي ما زال ينبض ...غني حـي..إني أريـد أن أعيش يا جوكاستا... وأن تعيشي معي... ما هذه الهوة التي تفصلنا الآن! ...ما هذا العدو الخفي والخصم المستتر،الذي يقوم بيننا كعملاق؟!...الحقيقة ؟!...ما هي قوة هذه الحقيقة ؟!...لو أ ا كانت أسدا ضاريا حاد المخلب والناب لقتلته ...>> 4

----

1 ـ توفيق الحكيم.تحت شمس الفكر.ص:70

2 ـ قاسم أحمد شوقي.المسرح الإسلامي مصادره وروافده.دار الفكر العربي القاهرة ط 3. 1983. ص:18

3 ـ توفيق الحكيم أوديب الملك ص : 166، 167

ويعلل الحكيم هذا التمسك المشين بصمود أوديب،فيقول:<< قوة ا تمع هذه ظهرت كذلك عندي في مسرحية "الملك أوديب" فهو عندما قيل له إنـه متزوج بأمـه لم يتصور ذلك،لأنه لم يـرها إلا امرأة في تمام نضجها فأراد أن يصمد كما أراد مشلينيا أن يصمد،وأن يتحدى وأن يبقي على أسـرته،ولكن جوكاستا ـ شأ ا شأن بريسكا ـ لم تستطع تحمل هذا الخاطر... إن قـوانين ا تمع المتـأصلة في أعماق كيـا ا قد حكمـت عليهـا بالفنـاء فـشنقت نفسها... >> 1

ويرى الدكتور أحمد عتمان أن الحكيم سقط فنيا وأخـلاقيا في هـذا التحوير،وأنه من غير المعقول أن نقبل تمسك أوديب بأمه زوجا بعدما علم أ ـا والدته فعلا2.

ومست التحوير أيضا في كثير من الجوانب أسطورة إيزيس،حيـث أبـرز الجانب الإنساني منها وتجاهل ائيا الجانب التأليهي أو الديني 3،وانتقد الدكتور لويس عوض الحرية الكبيرة التي عالجها ا الحكيم أسطورة إيزيس،وعاب عليـه إضافة أشيـاء لا أصل لها في واقع الأسطورة،وكـانت دعوته أن يقتصر حق الفنان على تأويل ما هو موجود بالفـعل،فلا يضيف ولا ينقص من أحـداثها شيئا حتى لا تخرج تلك الوقائع عن مضمو ا الأصلي4.

----

1 ـ توفيق الحكيم.التعادلية مع الإسلام والتعادلية.مؤسسات عبد الكريم بن عبـد الله تونس.ط1 1989. ص:81

2 ـ ينظر د.أحمد عتمان.المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيـق الحكـيم.الهيئـة المـصرية العامـة للكتاب.مصر.د ط 1978.ص: 90

3 ـ ينظر فؤاد دوارة . "إيزيس الحكيم بين الأسطورة والواقع السياسي". مجلة فصول. مج 2 ع 3 ص:30

4 ـ ينظر د. لويس عوض دراسات في أدبنا الحـديث المـسرح الـشعر القـصة.دار المعرفـة القاهرة.مصر.ط 1.1961. ص:83. 84

وهو ما خالفه فيه الدكتور مندور الذي أعطى الحرية للأديب في توظيف الأساطير،ودعمه الدكتور دورارة الذي يقول عن الحرية التي عالج بها الحكيم الأسطورة في مسرحيته: << ولقد استخدم توفيق الحكيم هذه الحرية في علاج أسطورة إيزيس وأوزيريس،فتصرف في مضمونها العام،وحذف كثيرا من تفصيلاتها،وأضاف إليها تفصيلات أخرى من ابتكاره،ولكنه لم يفعل ذلك إلا بعد دراسة دقيقة شاملة لمختلف روايات الأسطورة وتفسيراتها في كثير من المصادر،واختار من كل مصدر ما يلائم مضمونه الجديد الذي احتفظ بجوهر الأسطورة،بعد أن أضفى عليه مفهوما سياسيا معاصرا.>>[1]

وفي مسرحية " بجماليون"مزج توفيق الحكيم بين أساطير مختلفة هي أسطورة بجماليون جالاتيا وناركوس أو النرجس،وهو مزج لم يسبقه إليه أحد من الأدباء قديما وحديثا.[2]

وهذه التحويرات التي تتم بحرية مطلقة عند الحكيم تؤكد شيئا أساسيا عنده في توظيف الموروث،وهو أنه يطوع الموروث القديم للتعبير عن أفكار جديدة.ولا يعني مجرد نقل الأسطورة أو القصة الشعبية أو الدينية عن طريق الحوار بدل السرد.

وينادي الحكيم أيضا بالحرية في نقل الوقائع الحية وجعلها مادة للمسرحيات،ويرى أنه لا ينبغي أن نطالب الفنان بنقل الوقائع كما ينقلها الصحفي،لأن ما يهم الكاتب المسرحي والروائي في مثل هذه الحالات هو رصد ما وراء الوقائع لا الحوادث في حد ذاتها،يقول الحكيم: << إن الفنان ليس محرر تقارير،إنما هو مقرر عواطف ومشاعر،وليست الأمانة المطلوبة منه

----

1 ـ فؤاد دوارة . إيزيس الحكيم بين الأسطورة والواقع السياسي.ص:31

2 ـ ينظر د.أحمد عتمان.المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم. ص:25

هي في نقل الحوادث والوقائع،إنما هي في نقل الاحساسات الدقيقة والمشاعر الصادقة إلى جميع النفوس،وهو بعد ذلك حر في اختيار الوسائل والوقائع والطرق والأساليب التي توصله إلى هذه الغاية.>> [1]

ولم يكن الحكيم بمعزل عن الحياة،وأن فكرة الاعتزال التي شاعت عنه مجرد تمويه،حيث كان يراقب واقع الناس ويتابع انشغالا م التي استلهمها في العديد من المسرحيات القصيرة،وجمعها في كتابين هما:" المسرح المنوع " و " مسرح ا تمع "،إلى جانب قصص قصيرة ضمها كتابه " يوميات نائب في الأرياف" الذي ألفه أيام كان يشغل وظيفة وكيل النائب العام واستفاد من احتكاكه بالناس في الأرياف فاستلهم مشاكلهم وقضاياهم في قصصه. [2]

ويمكن أن نستخلص نظرة الحكيم إلى مصادر الأسطورة في نقطتين أساسيتين:

ا - يملك الأديب الحرية في توظيف الأسطورة والموروث الإنسان للتعبير عن أفكار جديدة وأصيلة لأنه غير مطالب بإعادة كتابتها بأمانة في شكل رواية أو مسرحية،بل المطلوب هو معالجتها معالجة فنية.

ب - يمكن للأديب أن يتخذ من أحداث الحياة والواقع مادة لأدبه،وهو مطالب بنقل الأحاسيس وما وراء الأحداث لا نقل هذه الأحداث بصورة آلية.

- توفيق الحكيم.تحت المصباح الأخضر.مكتبة مصر الفجالة .مصر .د ت.ص:84

ــــ الفصــل الثاني ـ ـ ـ ـ ـ

المســرح وعلاقــته بالفــنون

شاعت تسمية المسرح "أبو الفنون" لأن العرض المسرحي يجمع بين فنون عدة،فهو يوظف التعبير الجسدي والحركة أو فن"الكوريغرافيا"،كما يـستعمل الموسيقى التعبيرية والإنشاد،بالإضافة إلى الديكور والرسم أي" الـسينوغرافيا" حتى تتحقق المتعة والفرجة وتبلّغ الأفكار.وقد ارتكز النص المسرحي على الشعر وهو فن قائم بذاته قبل أن يلجأ إلى النثر،ويعتمد على الحوار الجيـد الموظـف للحكم السائرة والأمثال المأثورة،والنكت الظريفة قصد جلب انتباه الجمهـور واهتمامه.فالمسرح فن يميل إلى استغلال وتوظيف كل الفنون من أجل توصـيل الفكرة بطريقة أكثر وضوحا وتأثيرا.

وصلة المسرح بالفنون المختلفة كـالرقص والغنـاء والموسـيقى صـلة قديمة،فمن عبادة ديونيزيوس إله الخمر اليوناني ولد المـسرح الإغريقي،وهـي احتفالات يمتزج فيها الرقص والموسيقى،ولذا احتفظ هذا المسرح بأغاني الجوقة.[1] ،وأكد أرسطو على أن من عناصر المسرح الموسيقى والرسم ـ المتـضمن في المنظر ـ إلى جانب العقدة والشخصيات والفكر[2].

وحينما نتحدث عن علاقة المسرح ـذه الفنون،فإنما نتحدث عن العرض المسرحي المتكامل أو الشامل،وهو ما خالفته العديدة من التجارب المسرحية،التي تدعو لأن يكتفي المسرحي بذاته،ويبعد كل العناصر التي تزيف كيانه،وكان أبرز تلك الدعوات " المسرح الفقير" عند المسرحي الـبولندي جروتوفـسكي[3]. فكيف نظر الحكيم إلى علاقـة المـسرح بمختلـف الفنـون مـن موسـيقى

----

1 ـ د.عبد الغفار مكاوى.المسرح الملحمي دار المعارف مصر. د ت.ص:8

2 ـ ينظر أرسطو.فن الشعر.ترجمة عبد الرحمن بدوي.دار الثقافة بيروت.ط 2 .1973.ص:20

3ـ ينظر د. هناء عبد الفتاح."آفاق التجريب المسرحي عند جروتوفسكي".مجلة عالم الفكر.ا لمد 25.عدد4.الكويت.1997.ص:198

ورقص وغناء ؟

بقي المسرح قرونا طويلة كأبرز فن أدائي وتجسيدي قبل أن يظهر منافسان قويان له هما السينما والتلفزيون يستعملان تقنيات كبيرة في الإخراج غير متاحة للمسرح،فكيف نظر الحكيم إلى هذه المنافسة؟ وكيف يقيم العلاقة بين عالم المسرح وعالم السمعي البصري؟ وما مستقبل المسرح وسط التطور التكنولوجي الهائل الذي يفتح يوميا آفاقا جديدة أمام الإنسان؟.

1 ـ المسرح وفنون الطرب والإنشاد

إذا كان الحكيم قد أحب العزلة ولا سيما في عهد شبابه فإن فن المسرح على النقيض من ذلك يمقتها،ويرسي شبكة علاقات متينة وقوية مع فنون أخرى.فالفن التشكيلي والموسيقى والرقص والغناء كلها روافد يستفيد منها المسرح لتوصيل رسالته على أكمل وجه.

وللحكيم علاقة ودية بالغناء والموسيقى منذ صباه،فقد تعلق بالموسيقى وهو طالب في الثانوية،وأقام على أساسها الصلة مع محبوبته التي سماها في "عودة الروح" سنية،وكانت الموسيقى "في دمه" كما قال محسن بطل "عصفور من الشرق" للعجوز الفرنسية العازفة على البيان،وهي تتعجب من ولعه بالموسيقى[1] . وفي فرنسا عرف الموسيقى الغربية ووجد فيها آفاقا رحبة

\- - - - - - - - - - - - -

1 ـ ينظر توفيق الحكيم .عصفور من الشرق ص:21

للتعبير عن قضايا إنسـانية عميقة،ولذا لم يخف حبه للموسـيقى التأليفيـة وحرص على الاستماع لسمفونيات موزارت وبيتهوفن وغيرهما.

و من شدة شغف الحكيم بالموسيقى رأى أ ـا لا تقـل روعـة عـن الأدب والفلسفة،بل جعلها من ضمن الأدب والعلم. [1]

وربط الحكيم بين تولد اللحن الراقص مـن اللحـن الحـزين كمـا في السمفونية الخامسة لبيتهوفن،وتولد الفكاهة من الموقف الجاد،أو وجود الموقـف الساخر في ثنايا المأساة كما في مسرحيته "أهل الكهف" حيث كـان مظهـر أبطالها مضحكا وهم بلحاهم الطويلة والملك يستقبلهم اسـتقبال القديـسين. فالموسيقى في نظر الحكيم تتزاوج بالمنطق والفلسفة والأدب. [2]

ويميل الحكيم إلى الموسيقى الغربية لأ ا تتيح الاتساع في التعبير،أما الرقص الغربي فيمتاز في نظره بالرحابة وقوة التعبير خلافا للـرقص الـشرقي؛ويرى أن الرقص الغربي وليد الرقص الإغريقي المتأثر بالتراجيديا لذا تجد العلاقة فيه بـين الراقصة والفضاء وبينها وبين الراقصات الأخريات علاقة تناسـق وتناغم،أمـا التناسق في الرقص الشرقي فيكون بين أعضاء جسم الراقصة نفسها3. ويفـسر الحكيم أسباب هذا الاختلاف بين الرقص الشرقي والرقص الغربي أن الأول نشأ في قصور الأمراء والسادة ومن أجلهم في مجالس الأنس الخاصة ويمتزج بالمـتعة الحسية بينما نشأ الـرقص الغربي في الفضاء العـام ومـن أجـل الجمهـور الواسع. [4]

ولكن الرقص الشرقي ما زال يفتن الغـربيين مثلما فتن الرقص الغربي

----

1 و2 ـ ينظر لويس يعقوب.عصفور الشرق ص:70

3 ـ ينظر توفيق الحكيم .فن الأدب ص:38

4 ـ ينظر نفسه ص:37

الحكيم،وربما الفرق الوحيد أن رقصنا توقف في مرحلة ازدهار الحضارة العربيـة بينما تطور الرقص الغربي وتفرع إلى تخصصات وأنواع،ومع هذا غفل الحكـيم عن أنواع كثيرة من الرقص الشرقي الذي نجد فيه تعبيرا قويا عن عمق الحيـاة كما في رقص السماح بالمشرق ورقص التوارق بالجزائر،والذي تأسر لوحاتـه المعبرة ألباب المهتمين بهذا الفن في العالم.

ولم يخف الحكيم أنه استفاد في مجـال الأسـلوب مـن فـن العمـارة والموسيقى،وذهب إلى أن وضع سمفونية موسيقية هو عمل تشييد وبناء تماما كما تبنى العمارة والقصة المسرحية [1] أنـه كتـب مـسرحيته "شـهرزاد "بـوحي إيقاعي،وكان إحساسه فيها إحساسا موسيقيا،حيث بعدما أنهـى الـتفكير في موضوعها وجد أنه لا ينقصه للشروع في كتابتها سوى موسيقى مـن طـراز سترافنسكي. [2]

وأحب الحكيم الموسيقى لأنها بناء ذهني شأن المسرحية،وهو الشيء الذي حببه في الفن التشكيلي أيضا،لكن مع ذلك يشير إلى أن إقحـام الموسـيقى في المسرحية يضر بالعمل،وتضايق من الإسراف في إرفـاق المواقـف العاطفيـة بالموسيقى،فيقول عن ذلك: <<لم أشاهد موقفا عاطفيا واحدا بـدون موسـيقى كأنها أصبحت مرادفا لجملة" هناك حب وعاطفة في هذا الموقف. >> [3]
ولذا امتدح الحكيم إخـراج إذاعـة بـاريس لمـسرحيته "الـسـلطان الحائر"،حيث لميستعمل المخـرج المؤثـرات الموسيقية بل اعتمد على أصوات

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم .تحت المصباح الأخضر .ص:68

2 ـ ينظر نفسه ص:36

3 ـ صلاح طاهر.أحاديث مع توفيق الحكيم. ص:246

الممثلين وحدها،وعن هذا يقول الحكيم: <<لم أسمع أي مؤثرات موسيقية مصاحبة للتمثيل..من النصوص من تضيع أثناء العرض نتيجة لإقحام الموسيقى وفرضها بلا ضرورة على العمل الفني...>> [1]

واهتم الحكيم بالتركيب والبناء في اللوحة الفنية قبل كل شيء [2] ، وأقام الشبه بينها وبين القصة التمثيلية ـ المسرحية ـ فيقول: << كل لوحة في الحقيقة ليست إلا قصة تمثيلية داخل إطار لا داخل مسرح تقوم فيها الألوان مقام الحوار أني لأكاد أصغي إلى أحاديث الأبطال وهم على الموائد في أفراح قانا لوحة "فيرونيز" وأكاد اسمع ضجيج الحاضرين وصياح الشاربين ورنين الكؤوس وخرير النبيذ يفرغونه من دن إلى دن... >> [3]

ويرى الحكيم أن طريقة إبراز هذه الحياة بالريشة قريبة من طريقة إبرازها بالقلم،وتمر العملية الإبداعية بالملاحظة والإحساس ثم تليها مرحلة التعبير بالرسم والتلوين. [4]

ويؤكد أن الرسم يخاطب العين بينما تخاطب الموسيقى الروح،فالرسم فن حسي بينما الموسيقى فن ذهني،ولذا تجد الرسامين يهتمون برسم مفاتن

----

1 ـ نفسه ص:246

2 ـ ينظر توفيق الحكيم زهرة العمر. ص:98

3 ـ نفسه ص:28

4 ـ ينظر نفسه ص:29

النساء وملذات الأكل وما تشتهيه العين.والفنان يكون إما متيقظ الحـواس إلى حد الوحشية أو متيقظ الروح إلى حد الصوفية. [1]

ويرى الحكيم أن النص المسرحي نص متكامل،بإمكانه الاستغناء عن التمثيل ،ويؤدي وظيفته ورسالته بالرغم من ذلك على أكمل وجه أيضا.وهذا ما يفسر عدم اهتمامه في التنظير للمسرح بالجوانب التقنية والفنية في التمثيل والإخراج.

2 ـ علاقة المسرح بالسينما والتلفزيون

أخبرنا الحكيم كيف استهوته السينما وهو في بدايات سن الشباب،حيث دخل قاعة السينما "الكوموزاف الأمريكاني" لأول مرة في الإسكندرية وعمـره ست عشرة سنة،وكان قد قدم إلى الاسكندرية لزيارة أقاربه .ثم بقي مترددا على السينما حينما أقام بمفرده في هذه المدينة[2].

وحينما صار الحكيم كاتبا معروفا حفلت السينما بأعماله فحولـت بعـض مسرحياته إلى أفلام، ففي سنة 1944 أخرج له محمد كريم "رصاصة في القلـب" ،كفيلم غنائي بطولة محمد عبد الوهاب.وتوالى إخراج أعماله للسـينما مثل " الخروج من الجنة" و "الأيدي الناعمة" .كما أخرج له التلفزيون العديـد مـن الأفلام مثل " أريد أن أقتل "،" النائبة المحترمة "،" أغنية الموت "،" و"أريد هـذا الرجل ".وأخرج له عبد القادر التلمساني مسلسل "بنك القلق" مـن سبـع عشرة حلقـة،وأخـرج حسـين كمـال"عـودة الروح"،وغيرهـا مـن

----

1 ـ نفسه ص:99

2 ـ محمد السيد شوشة.85 شمعة في حياة توفيق الحكيم.ص:50

الأعمال التلفزيونية التي قامت على مسرحيات الحكيم. [1]

وكان هذا كفيلا بأن يقرب الصلة بين الحكيم وعالم التمثيل سواء السينمائي أو التلفزيوني،وأن يقف الحكيم عن قرب على الفروق بين التمثيل التلفزيوني والسينمائي والتمثيل المسرحي.

ويقر الحكيم أن ظهور السينما أثر سلبا على المسرح بحيث سلبت منه جمهوره في بدايات اكتشافها،لكن المسرح سرعان ما عرف كيف يجدد وسائل تعبيره ويطور تقنياته،واستطاع بذلك استعادة جمهوره من السينما،وقد عرف الناس أن لكل فن منهما خصائصه [2].

وقد شكل تسجيل الأفلام السينمائية في أشرطة الفيديو والأقراص المضغوطة خطرا كبيرا على قاعات العرض السينمائي،أما الأمر في المسرح فيختلف كثيرا،فمتعة المشاهدة الحية لا تضاهيها متعة جودة التسجيل.

ويتوقف الحكيم عند الفروق بين السينما والأدب،ويرى أن الأدب ثابت في وعاء ـ الكتاب ـ بينما شريط السينما متحرك يعتمد على السرعة [3] ؛ فأنت تقرأ الكتاب على مهل وتتوقف حيثما تشاء وتعود إليه حينما تريد ،أما عرض فيلم في قاعة السينما فيكون في حيز زمني معلوم.ولذا ينبغي أن تكون لغة السينما حركية وسريعة خلاف لغة الأدب: << فأنت في السينما لا تستطيع أن تتمهل؛لتفهم أو لتتذوق أو لتعجب أو حتى لتصفق؛ دون أن تفوتك عجلات الشريط التي تدور بسرعة البرق...هذا الفن السريع يقوم على

----

1 ـ ينظر نفسه ص :119 .120.

2 ـ ينظر توفيق الحكيم.حياتي .ص: 218

3 ـ ينظر توفيق الحكيم فن الأدب.ص:190

لغة أخرى غير لغة الأدب المكتوب ...قال لي مخرج أجنبي ذات يوم : " إذا أردت أن تعبر عن معنى من المعاني فإنه تكفيك عبارة لغوية قوامها الكلمات !... أما أنا فأحتاج إلى عبارة سينمائية قوامها المرئيات !... >>[1].ويضيف الحكيم : << فنان السينما عليه أن يترجم كل فكرة إلى حركة متطورة ..في حين أن الأديب يترجم الحركة المتطورة إلى فكرة >>[2]

ويبسط الحكيم الفكرة أكثر من خلال هذا المثال؛تمر أحداث أمام الرجلين؛ فالسينمائي ينقل لمشاهده الصورة بالفعل،بينما الأديب لا ينقل لقارئه الصورة بل ينقل المعنى[3].

الأديب إذن يهتم بنقل المعنى وعلى قارئه أن يركب الصور المناسبة له،بينما رجل السينما لا يستطيع إلا أن ينقل الصور المباشرة.ولذا فالأديب أكثر قدرة على الإبداع من السينمائي،لكن الحكيم لا ينكر وجود مخرجين مبدعين والذين يستخدمون الكاميرا استخدام الأديب للقلم فيعبرون عن موهبة مكتسبة و خبرات مكتنزة[4].

وإن مهمة الأديب والسينمائي هي إيصال الفكرة ،ولكل منهما تقنياته؛فالأديب لا بد أن يخاطب في الإنسان المشاعر والذاكرة لتسترجع الصور المخزنة فيها،ويقيم التجربة الجديدة على ضوء التجارب السابقة،أما عمل السينمائي فيستنهض الدوال المرجعية ،بالتركيز على سيميولوجية الصورة.

ويرى الحكيم أن الأديب هو المسؤول الوحيد في الأدب،أما في السينما

----

1 و2 ـ نفسه ص:190

3 ـ ينظر نفسه ص:191

4 ـ ينظر نفسه ص:200

فالنجاح كان مرتبطا في البدايات بالممثل الذي قد تنقذ نجوميته العمل ولو كان الإخراج رديئا،لأن الجمهور ما كان يذهب للقاعة ليشاهد الإخراج بل يذهب إليها ليشاهد قصة وممثلا أو نجما،لكن مع مرور الزمن تكرست سلطة المخرج ومكانته وصار هو المسؤول الأول عن العمل.ولهذا رفض الحكيم أن يكتب الأديب للسينما؛أي رفض أن يرضخ لسلطة المخرج: <<كتبت ذات يوم أقول:إن الكاتب الحق لا يمكن أن يلذ له تأليف سيناريو للسينما؛ذلك أن السينما تخضع كل شيء لإرادة المخـرج،فمخرج السينما هو المنسق لكل شيء.>> [1]

والفرق بين المسرحية والتمثيلية الإذاعية وسيناريو الفيلم السينمائي في نظر الحكيم يتمثل في أن المسرحية تقرأ لذا ا كأدب،ولا يحتاج كاتبها إلى أحد،بينما سيناريو السينما شأنه شأن التمثيلية الإذاعية عنصر من عناصر العمل،ولا حياة لهما خارج الفيلم والميكرفون. [2]

ولهذا فالكاتب المسرحي يمكن أن يكون أديبا،لأن إبداعه كل متكامل ومستقل بذاته مثل مسرحيات شكسبير وموليير وغيرهما.

لكن في هذا الرأي مغالطة،فالمسرحية يمكن أن تقرأ فعلا،لكنها أعدت في الحقيقة لمنصة التمثيل الذي يعطيها آفاقا أخرى لا تتوفر لها في القراءة.فمن أراد كتابة قصة لذا ا فعليه أن يتجه للرواية والقصة.أما مجد المسرحية ونجاحها الحقيقي ففي التمثيل وذاك هاجس كل كاتب مسرحي والحكيم نفسه تلهف على نجاح مسرحياته الذهنية على الخشبة.[3]

----

1 ـ نفسه ص:198

2 ـ ينظر نفسه ص:199

3 ـ ينظر توفيق الحكيم بجماليون المقدمة ص: 8

ويتساءل الحكيم هل السينما فن ؟. ويجيب أن القصة السينمائية لها وحدة وطابع شأن القصة المسرحية لذا يمكن أن تكون فنا،أما الإذاعة فتتكـون مـن بـرنامج منوع فيه الأدب وغير الأدب ولذا ليسـت سوى صحافة مسموعة[1].
ويرى الحكيم أن الإذاعة تستمد تقنيا ا من السينما،التي يقترب منها فن آخر هو التلفزيون الجامع بين الإذاعة والسينما،فهل يقضي عليهما؟
إن التلفزيون في نظر الحكيم سيمد في عمر السينما لأنه سيتخذ منها مادته وغذاءه،وقد تموت الإذاعة لأن التلفزيون يكررها.فهل يمكن إذن أن تموت السينما وهل يكررها التلفزيون؟.

لا يرى الحكيم ذلك لأن السينما عنده ينبغي أن تختص في الرواية الطويلة الفنية دون الجريدة المصورة والأخبار السينمائية،والتي يخرج مجالها عن نطاق السينما[2].
لكن كلمة "ينبغي" التي استعملها الحكيم ليست في مكا ا،لأن السينما لم تم بالأحداث المصورة في يوم من الأيام،ولم يطلب أحد منها أن تفعل ذلك.

وإن التلفزيون نافس السينما في مجال الفيلم الطويل ونافس العروض المسرحية أيضا،فنقل أفلام السينما والعروض المسرحية للمشاهد شكل ديدا للسينما،حيث تراجع اهتمام الناس بالذهاب إلى قاعات عروضها،وباتت تعيش أزمـة حقيقية ولا سيما في العـالم العـربي.كما أن الفـيديو زاد من أزمـة

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم .فن الأدب.ص:195

2 ـ ينظر نفسه ص:196

السينما والمسرح أيضا،فغدا الفيلم والعرض وجـودا ثابتا شأن الكتاب يمكن للمستهلك العودة إليه في كل حين يبثه بجهازه الخاص.وهي الخاصية التي كان الحكيم قد خص ا الكتاب الأدبي.

وتوقع الحكيم أن تزيد السينما استقطابا للنـاس،وألا يـشكل انتـشار التلفزيون خطرا عليها،لأن الناس ـ في نظره ـ لا يحبون مشاهدة الفنون وهو محبوسون في الحجرات،وأنه لا غنى لهم أبدا من ارتياد المحافل العامة؛هذه الـروح الجماعية المتأصلة في نفوس البشر منذ القدم.ولذا فالحفلات العامة ستبقى شـأن السينما والتمثيل والغناء أو حتى المحاضرات لأ ا ستكون المادة التي يتغذى عليها التلفزيون.[1]

وقد أخطأ الحكيم التقدير في اعتبار روح الجماعة هي التي تدفع النـاس للذهاب إلى السينما،وأ م يضيقون ذرعا بالحجرات،في حين أن قاعة السينما ما هي إلا حجرة واسعة ومكتظة.

والسينما ليست فنا حيا يتجاوب فيه الجمهور ويتفاعل مباشرة مع العمل كما هو الحال في العرض المسرحي أو الحفل الغنائي حـتى تكـون المـشاهدة والاستمتاع الجماعي أمرا هاما وأساسيا.

ويشير الحكيم إلى نقطة هامة،فالتلفزيون الذي يشكل منافسا قويا للسينما ويكاد يقضي عليها في بعض الأحيان،هو في الحقيقة سبب من أسباب بقائهـا بحيث يتحدث عنها ويصور جديدها صانعا لها دعاية تجلب إليها الجماهير.

----

1 ـ ينظر نفسه ص:197

وحينما ظهرت السينما إلى الوجود أ ـرت الناس بوسائلها التقنيـة،فهي تستطيع أن تنقل البطل من مكان إلى مكان في البر والبحر،وأن تجسـد الأفعال والأحداث المثيرة مثل اصطدام السيارات ومشاهد قتـال عنيـف بالأسـلحة النارية،وهي كلها أشياء لا تتسع لها طبيعة المسرح،لكنه مع ذلك تأثر بالـسينما في الإخراج،يقول الحكيم عن تطور تقنيات السينما وإ ـارها لرجال المسرح: << ...مما أدى إلى أن يتأثر بذلك بعض رجال المسرح فأخذوا ينـشئون المـسارح الدائرة أو الصاعدة الهابطة بالآلات الكهربائية التي تمكنهم من تمثيل مسرحية في أكبر عدد من المناظر... ولكن هذا التـأثر الطارئ لم يلبـث أن تولى،وثبـت للمسـرح والمسرحية ما لها من تقـاليد عريقة ... >> [1]

ويقصد الحكيم بالتقاليد العريقة للمسرح الحيز المكاني والـزمني الـضيق والمناظر القليلة،لكنه مع ذلك يغوص في أعماق النفس البشرية،وينقل أدق المعاني من خلال الكلمات فقط.

والتعاون الذي يريده الحكيم بين السينما والأدب،هو أن الأدب يمكن أن يمد السينما بالشعر الذي يكون روحها وأن يسمو ـا،وأن يحل في رأسها فيرتفع بمعناها ومقاصدها،دون أن يفقدها طبيعتها المعتمدة أساسا علـى الحركـة [2]. فالتعاون بينهما سيحقق نوعا من التوازن بين الثبات والحركة.

وتختلف السينما عن الأدب،حسب الحكيم،في أن الأدب مقروء والسينما نـاطقة.لكن النطق لا يعني الكـلام فقط بل الحـركة أو التجـسيد،ولـذا

----

1 ـ نفسه ص:146

2 ـ ينظر نفسه ص:193

فالسينمائي الموهوب هو الذي يخطف أبصارنا بلمحة ندرك منها أعمق المعاني. أما الأدب فنظرا لخاصيته الثابتة فإنه مفتوح على القراءات المتعـددة والتأويـل

المستمر،والأديب الموهوب هو الذي يجعلك تدرك عمقا جديدا كلما أعدت قراءة أعماله. [1]

3 ـ المسرح والفنون الأدبية

يرى الحكيم أن الشعر زهر بري،فيمكن أن ينبغ الشاعر في البادية أو في بيئة منعزلة،بينما يحتاج النثر إلى العمران كي ينمو ويزدهر [2]،وهذا ينطبق على الأدب العربي قبل الإسلام حيث ازدهر الشعر ونبغ فيه شعراء كثيرون بينما اقتصر النثر على سجع الكهان،وعلى بعض الخطباء. لكن نظرة الحكيم هذه لا تنطبق على حال الأمة العربية لما دخلت الإسلام وأرست قواعد التمدن والتحضر،وهنا يتعجب الحكيم كيف أن الأمة الإسلامية التي ازدهرت بعلومها وفنونها لا يوجد لديها أثر أدبي في مستوى الإلياذة أو الشهنامة أو كليلة ودمنة؟!. [3]

والعلاقة بين المسرح والشعر قديمة، فميلاد المسرح الإغريقي كان في مهد الشعر،تربى وترعرع في كنفه،وظل المسرح الأوروبي محافظا على الشعر الذي حفظ للمآسي جلالها ،وأعطى للأبطال التراجيديين المهابة والمكانة الرفيعة.

ويميز الحكيم في علاقة الشعر بالمسرح بين شيئين هما شاعرية المسرح والمسرحية الشعرية أو المسرحية المنظومة شعرا.

----

1 ـ ينظر نفسه ص:193

2 ـ ينظر توفيق الحكيم .زهرة العمر.ص:135

3 ـ ينظر نفسه ص:136

ويرى الحكيم أن المسرحية المنظومة لا يعني أنها تمتاز بالشاعرية التي تكشف عن عوالم مجهولة،وتضيف أبعادا غير متوقعة للبعد المادي المتوقع والمنظور للأشياء[1]. فقد يعني النظم مجرد الشكل الشعري الذي لا يقوى على الغوص في جوهر الأشياء،وفي المقابل يمكن أن تكون المسرحية نثرية ومع ذلك تتضوع منها رائحة الشعر الحقيقي.لكن ما مفهوم الشاعرية عند الحكيم ؟

يقول الحكيم في تعريف الشعر : << الشعر ليس النعناع وإنما روح النعناع ،إنه شيء لا يقبض علية بمجرد القبض على الوعاء المادي،فأنت لا تقبض العطر إذا لمست الزهرة،ولا تلمس الضوء إذا أمسكت بالمصباح. فالعطر والضوء هما الشاعرية.كما يمكن أن نلمس الشاعرية حتى في المسرحية الواقعية والفكاهية،وتزيدها قوة وقيمة فنية >> [2].

وقد عقد الحكيم الكثير من المقارنات بين الرواية والمسرحية ،ولعل سبب ذلك يعود إلى اشتراكهما في كثير من العناصر الفنية،كالشخصية والزمن والمكان ،لكن ذلك لا ينفي وجود الاختلاف الذي يؤكد استقلالية كل منهما عن الآخر.

و تم الرواية أساسا بالأحداث التي يصنعها الإنسان،وتحدث للإنسان،أما الاهتمام في المسرحية فينصب على الإنسان الذي تقع عليه الأحدث أو تحدث له الحوادث،فالمسرح اهتم بأوديب لما صار ملكا وقد حلت به اللعنة نتيجة بلوغ القدر أجله.ولذا يقول جورج سانتيانا بأن الروائي قد يرى الأحداث عن طريق أذهان الآخرين،في حين أن المسرحية تتيح لنا رؤية أذهان الآخرين عن طريق الأحداث[3].

- - - - - - - - - - - - - -

1 و 2 ـ ينظر صلاح طاهر. أحاديث ص: 145

3 ـ ينظر إريك بنتلي. الحياة في الدرامة.ترجمة جبرا إبراهيم جبرا .المطبعة العصرية بيروت لبنان بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة النشر بيروت نيويورك د ط.1968 .ص:14

والحكيم وإن بدأ حياته الفنية والأدبية من المسرح بمسرحية " الضيف الثقيل" عام 1 919،فإن كتابته الحقيقية في المسرح تزامنت مع كتابته للرواية،فأهل الكهف صدرت عام 1 933 و" عودة الروح " صدرت عام 1934 ، لكن لماذا أخلص للمسرحية ولم يستأنف كتابة الرواية ؟ ولماذا كتب " عودة الروح"رواية لا مسرحية؟.

كان الشغل الشاغل للحكيم أن يدحض مزاعم المحتلين بأن الشعب المستعمر لا يمكن أن يرقى رقيهم ،فأراد الحكيم أن يثبت أن الشرق ومصر أهل حضارة عريقة لا تقل عن حضارة الإغريق وقد التفت الغرب نفسه إليها،وحار الحكيم في وسيلة التعبير،وعن هذا يقول: << ...ثم اهتديت إلى أن الأليق بي أن أعبر عن ذلك في رواية،برغم ميلي واتجاه نفسي إلى كتابة المسرحية،لأني وجدت أن المجـال الروائي الرحب هو المـلائم للموضوع،فكانت رواية"عودة الروح". >> 1

إن اتجاه الحكيم إلى المسرح هي مسألة اختيار بالدرجة الأولى،لكن الأحداث والتفاصيل والحيثيات الواردة في" عودة الروح" أنسب للرواية،ولا يمكن الوصول إلى هدف هذا العمل دونها،في حين أن المسرحية تحتاج إلى فكرة مركزية تتضافر أبرز الأحداث للوصول إليها.

كتب الحكيم روايـات معـدودة مثل "عودة الروح "، "عصفور من الشرق"،"يوميات نـائب في الأريـاف"،"الرباط المقدس"،وأهم هذه الأعمال من حيث تأثيرها في مسار الرواية العربية :"عودة الروح " و"يوميات نائب في

----

1 ـ صلاح طاهر. أحاديث مع توفيق الحكيم.ص:228

الأرياف "،واللتان أسستا جا فنيا اتبعه الأدباء الذين التحقوا بالحكيم في فعـل الكتابة الروائية أمثال نجيب محفوظ والشرقاوي [1].

ويؤكد الدكتور صبري حافظ أن أعمال الحكيم الروائية مثـل "عـودة الروح " و"يوميات نائب في الأرياف "و"عصفور من الـشرق" قـد أثبتـت رياد ا،وفتحت طرقا أغرت الكثيرين بالمضي فيها[2].

أما انصراف الحكيم إلى المسرح،فيفسره بقوله: << إن الشكل الفني الذي تعودت ...واعتقد أنني أستطيع التعبير من خلاله،هو الدراما..أما الروائي فقـد اتجهت إليه بدافع العقل الواعي بحاجة المواطن الماسة إلى التعبير عن حماسه لبلاده وعن رؤيته لتطور مجتمعه.أضف إلى ذلك حاجة الأدب المصري وقتئذ إلى إقرار هذه القوالب الجديدة على نحو جاد لتحمل موضوعات جديدة ما كان يمكن أن تحملها غير الرواية التي كانت يومئذ في فجر حيا ا.. >> [3]

وقد سبقت المسرحية الرواية إلى الوجود بوقت كبير،فالرواية ولّدها تطور الحياة والثورة الصناعية،ويعتبر الروائي عبد الرحمن منيف أن المدينـة كوجـود حضاري أدى إلى رواج نمط جديد من الأنماط الأدبية،ففي مرحلـة العلاقـات الزراعية سـاد الشعر،ولما نشأت العلاقات المدنية ظهرت الـرواية [4] .ويرى

----

1 ـ عبد الرحمن أبو عوف.توفيق الحكيم بين عودة الروح وعودة الوعي.الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة مصر.ط1 .1998 ص:206

2 ـ ينظر أبو المعاطي ابو النجا. "مؤتمر توفيق الحكيم حضور متجدد" مجلة العربي عدد491 أكتوبر 1999.ص:122

3 ـ ينظر عبد الرحمن أبو عوف.توفيق الحكيم بين عودة الروح وعودة الوعي.ص:279

4 ـ ينظر د. جهاد فاضل .في أسئلة الروايـ ـة العربية.ص:139

الناقد جبرا إبراهيم جبرا أن غياب الحضارة يؤدي إلى غياب الرواية[1].

وأبرز أوجه الاختلاف بين المسرحية والرواية اعتماد المسرحية على حوار الآخرين - الشخصيات - ومنه نعرف الموضوع،بينما الرواية تعتمد أساسا على السرد أي هناك من يروي لنا ويمنح أحيانا الفرصة للشخصيات كي تتحدث ،لكن الراوي موجود دائما يجلي ما غمض من الأفكار ويوجه القارئ نحو المعنى المراد.

ولا شك أن السرد في الرواية يغلب بقوة على الحوار،لكن إذا سعى الكاتب الروائي إلى التوازن بين الحوار والسرد فماذا يحدث؟

يطالعنا تاريخ الأدب على أن من الكتاب من ارتاد هذه التجربة،مثل شتاينبك،وكانت تجربة مميزة لها أتباعها،والحكيم المولع بالتجربة فعل ذلك أيضا في عمل فني معنون ب "بنك القلق " جمع فيه بين مقومات المسرحية وأسس الرواية،وسماها تجربة المسرواية.ويصر الحكيم على تشبيه التجربة بالزواج حيث يظل كل زوج محتفظا بكيانه ويمكن أن ينفصلا بالطلاق دون أن يفقد أحدهما خصوصياته.يقول الحكيم: <<جعلت الرواية منفصلة بشخصيتها متميزة بأسلوبها الحواري في مناظر،واحتفظت الرواية لنفسها ببعض الشخصيات والأماكن والحوادث لا نجدها في المسرحية.كما احتوت المسرحية على شخصيات أخرى وحوادث أخرى لا أثر لها في الرواية ولكن تحت سقف العمل الفني الواحد يوجد الاتحاد،فإذا أردنا أحداث الطلاق لم يكن من الصعب فصل العملين المستقلين أحدهما عن الآخر،وجعل كل منهما يعيش بذاته على حدة. >>[2]

----

1 - ينظر نفسه ص:93

2 - صلاح طاهر. أحاديث مع توفيق الحكيم.ص:217

لكن الحكيم لم يكرر هذه التجربة،مما يؤكد أ ا تدخل في حيـز التجريـب لا الاقتناع بنوع فني جديد يجمع بين الرواية والمسرح.

يرى الحكيم أن مهمة القصة القصيرة أن تتناول شؤون الإنسان في مجتمعه وحياته،أي أن تستلهم الواقع،وأن تتناول الوجود الإنساني والأفكـار المتعلقـة به،أما من الناحية الفنية فالقصة القصيرة مثل المسرحية والقصيدة تعتمـد علـى الاقتضاب والتركيز[1].

و ذا فالقصة القصيرة تتناول الموضوعات التي تتناولها الروايـة والقـصة والمسرحية،بل تقترب أكثر من حيث الموضوع،من المسرحية ولا سيما المسرحية الفكرية،أي التقارب لا يقع في الشكل فقط بل يتعداه إلى المضمون أيضا.

ولأن القارئ الحديث لا يملك وقتا طويلا يقـضيه في قـراءة القـصص الطويلة،فإن القصة القصيرة هي فن المستقبل،يقول الحكيم: << ...أدب المـستقبل لن يحتمل الإسهاب.وقارئ اليوم والغد تكاد تكفيه اللمحة الخاطفـة فـإدراك الصورة الكاملة،وتكاد تغنيه الإشارة عن الإطناب في العبارة. >> [2]

ويقر الحكيم أن جمهور الفن في عصر التكنولوجيا لم يصبح الأدب شغله الوحيد لإشباع مه المعرفي والفني،فالتلفزيون والراديو أخذا القارئ الحديث من المكان المفضل أمام المدفئة حيث يمكن أن يقرأ القصص والروايات الطويلة كما كان يفعل قراء الأمس في أوربا،الذين تفرغوا لقراءة أعمـال بلـزاك وفلـوبير ودستوفسكي وتلستوي وديك وغيرهم.

ويتساءل الحكيم هل يعني هذا أن وقت الرواية الطويلة قد ولى؟ ولا يقدم الحكيم إجابة محددة عن ذلك،ويتهرب إلى القول بأن المسرحية والقصة

----

1 و 2 ـ توفيق الحكيم .مدرسة المغفلين المقدمة.مكتبة مصر الفجالة مصر د ت.ص:4

القصيرة باعتمادهما الإيجاز والتركيز هما أقرب إلى روح العصر الحالي،ويستفهم هل دار الزمن لكي يتفق فن اليوم مع مفهوم العرب القدامى للبلاغــة،أي فــن الإيجاز. 1.

إن القارئ يمكن أن يوجه فعلا الأدب ومستقبله،والقارئ الحديث ليس له الصبر ولا التفرغ لقراءة الأعمال المستغرقة في الطول،لكن مع ذلــك لا يمكــن للقصة القصيرة أن تعوض جماليات الروايــة وعوالمهــا الــساحرة وأحــداثها المثيرة،فلكل فن خصوصياته،ولعله لهذا السبب ما تزال الرواية محبوبة ومطلوبة إلى اليوم،ولم تقض عليها العجلة التي يتطلبها عالم اليوم الذي أثر في شكل الروايــة وجعلها أقل طولا لكنه لم يستطع القضاء عليها،وستظل الرواية قائمــة مــا دام الإنسان يحيا على الأرض حياة متشعبة الأطراف لا يمكن أن يلم شتا ا شــكل فني آخر مثلما تفعل الرواية.

4 ـ علاقة الفن بالدين والعلم

يفرق الحكيم بين الحقيقة العقلية والحقيقة الإيمانية،فالأولى تدرك بالبرهان العقلي،لكن هذا البرهان عاجز عن رؤية حقيقة أخرى خافية تقــع في منطقــة القلب ولا تدرك إلا بالإيمان،يقول الحكيم: << والحقيقة العقلية ليست الحقيقــة المطلقة وليست الحقيقة كلها،ولكنها الحقيقة التي يستطيع العقل أن يراها مــن زاويته،فإذا كانت العقيدة مرجعها القلب،فإن العقل لن يرى منــها إلا الــشطر الذي يستطيع أن يراه ويظل محجوبا عنه الشطر الواقع في دائرة القلب.>> 1

كما يلعب الفن دورا حاسما في الوصول إلى الحقيقة غير العقلية أو الحقيقة

----

1 ـ ينظر نفسه ص:5

الروحية.

وتختلف وسائل الكشف بين الفنـان والعـالم،يقول الحكيم : << الفنان هو الذي يكشف عن الطبيعة من خلال نفسه والعالم هو الذي يكـشف عـن الطبيعة من خلال ا هر،وكلاهما يكمل الآخر في بناء المعـارف الإنـسانية،ولا ينبغي لأحدهما أن يلجأ إلى وسـائل الآخر في استجلاء الحقـائق واستكـناه الطبائع !... >> 1

ويقترب الفـن من الـدين في المصـدر العلوي الذي يستلهمـان منه أفكارهما.وكثيرا ما استنجد الدين بالفن في إنشاء المعـابد والهياكل لغرض ديني لكن بتصميم ورؤية فنية،وكان الزمن كفيلا بإسقاط القدسية على بعض المعابد والهياكل الدينية لكن الفن منحها القيمة الكبيرة كآثار خالدة.وحول صلة الفن بالدين يقول الحكيم:<< هناك صلة بين رجل الفن ورجـل الـدين، ذلـك أن الـدين والفن كلاهما يضيء من مشكاة واحدة،هي ذلك القـبس العلـوي الذي يملأ قلب الإنسان بالراحة والصفاء والإيمان ... >> 2

ويؤسس الحكيم الفرق بين العلم والفن على مقولات معروفة هي الذاتية في الفن والموضوعية في العلم،يقول: << إن الفن مصدره الشخص،والعلم مصدره الموضوع ..الفن شخـصي،والعلم موضوعي ..الفن يقول "أنا" أي " نفسـي "والعلم يقول " هو" أي " الشيء "! ... >> 3

ويتفق كل من الفن والدين والعلم في النتيجة والغاية حتى وإن اختلفـت الوسائل،بل ينبغي أن تظل كذلك في نظر الحكيم القائل: << إنما الفارق بين

----

1 ـ نفسه ص:26

2 ـ توفيق الحكيم.فن الأدب.ص:74

3 ـ توفيق الحكيم.تحت شمس الفكر.ص:80

العلم والدين هو في السبيل التي يسلكها كل في الدنو مـن الله،ومـن قـال إن وسائل العلم ينبغي أن تماثل وسائل الفن أو وسائل الدين ؟... إن الطرائق والسبل يجب أن تظل مختلفة مميزة لا يختلط بعضها ببعض،إنما المصدر واحد دائما،والغاية واحدة،فما الدين والعلم والفن إلا خيوط ثلاثة كتب على بـشريتنا القاصـرة العمياء أن تتمسك ا،لتهتدي إلى ذلك النور الذي لا بداية له ولا ايـة: الله ! 3 >>

ويذهب الحكيم إلى أن الغاية في الفن لا م والأغرب أنه يعمم ذلك حتى على العلم،فيقول:<< ليس لنا أن نسأل عن غاية الحياة ولا عن غاية الفن ولا عن غاية العلم إن الغاية لا م،إنما المعنى كله في الوسيـلة،الحيـاة هـي الطريـق، العلم هو الطريقة،الفن هو الأسـلوب،وهل يرجى منهم يوما غايـة؟ محال... 1 >>

ويأتي تمسك الحكيم بالدين والدفاع عنه كرد فعل على موجة الإلحاد التي اجتاحت أوروبا عقب الحربين العالميتين وا يار الأفكار والقيم وسريان الـشك الذي زرعه الفلاسفة والمفكرون الملحدون والذين استغلوا زعزعة الثقـة لـدى المواطن الأوربي في نفسه وحضارته وقيمه بعد ويلات الحرب .كما كان الحكيم ميالا بطبعه إلى الجو الروحاني والانسحاب إلى عالم الذات والتأمل في الظـواهر الغيبية والخوارق منذ الصبا،يقول إسماعيل أدهم:<< وهذا المـ ع ـ يقـصد التخيل والتجريد ـ جعله يأخذ العالم أخذا تجريديا ويرجع بالظاهر المحسوس إلى الخفي الذي وراء المحسوس،ولهذا كان شديدا في إيمانه بالغيب، ومن إيمانه بالغيب كان يستـ ل عقيدته الدينية واعتقاده في الخرافات والأساطير،نتيجة لما في محيطه من مظاهر تلفت الفكر وتستوقف النظر.ومن هنا كانت عقلية توفيق الحكيم

----

1 ـ نفسه ص:26.

2 ـ لوسى يعقوب.عصفور الشرق.ص:76.

عقلية فطرية غيبية تـ ع للغيب والإيمان بالطلاسم.>>[2]

ويؤكد الدكتور أدهم أن هذا الم ع لم يرتبط بطفولة الحكيم بل لازمـه حيث أهدى كتابه " عصفور من الشرق " وهو في،حـدود الأربعين،للـسيدة زينب.[3]

فالحكيم إذن يقر بوجود حقيقتين الحقيقة المادية التي تدرك باالـعقل، والحقيقة الروحية،وهي الأهم والأغنى ،لا تدرك بالحواس والبرهان العقلي لأ ـا تقع في منطقة الوجدان العميق ولا يمكن الغوص والظفر ا إلا بواسـطة الفـن والإيمان الديني.

----

1 ـ د.إسماعيل أدهم.توفيق الحكيم.ص:69

2 ـ ينظر نفسه ص:70

ـ ـ ـ ـ ـ الفصل الثالث ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ

وظيفته الأدب ورسالته

اشتهر الحكيم بأديب البرج العاجي،ولعل الحكيم هو المسؤول الأول عن هذا التوصيف حينما ألف عام 1942 كتابا عنونه"من البرج العـاجي"،غـير أن الحكيم لم يكن في الواقع أديبا منعزلا عما يجري حوله،بل اهتم بالقـضايا الـتي عاشتها أمته والتحولات التي مر ا مجتمعه من خلال الكتابات الفنيـة والآراء والحوار والمناقشات العامة التي كان يجريها في مجالس ونـوادي الفكـر وعـبر صفحات ا لات والجرائد.كما اهتم في آرائه التنظيرية برسالة الأديب ووظيفـة الأدب والقضايا النقدية المتعلقة بذلك ولا سيما مسألة الالتزام.

1 ـ مـفهوم الالتـزام

وبرغم هذا الاهتمام لا نعثر على تعريف محدد للالتـزام عنـد توفيـق الحكيم.وهو حينما يتحدث عن الالتزام لا يفرق بـين الروائـي والمـسرحي والشاعر،فوظيفة الفن و الأدب واحدة ولو اختلفت التخصصات،وأحيانا نجـد الأديب الواحد يكتب المسرحية والرواية والقصة شأن توفيق الحكيم.

لقد طغى مفهوم الالتزام في النقد بقوة عقب الحرب العالمية الثانيـة ولا سيما بعد ازدهار النقد الاشتراكي،وامتدت ظلال ذلك إلى النقد العربي بيد أن الحكيم يرى أن الالتزام قضية قديمة قدم الفن،ويرى أن الأديب ولد ملتزمـا في العصور القديمة،فقد كان الشاعر في خدمة القبيلة ومسخرا للإشادة بفـضائلها.[1] كما كـان العلم والـدين والأدب منذ عصور ماضـية في خدمـة الـدين والدولة.[2]

----

1 ـ لويس يعقوب.عصفور الشرق.ص:62

2 ـ ينظر نفسه ص:61 .62

لكن الالتزام بالقضايا الاجتماعية والفكرية قد يرهن الحرية التي لا يمكن التنازل عنها في نظر الحكيم،حيث يقول:<< فإنه إذا طلب مني إبداء رأيي فيمـا ينبغي للأديب..فإني أقول..بأن الأديب يجب أن يكون حرا..لأن الأديب إذا باع رأيه،أو قيد وجدانه،ذهبت عنه في الحال "صفة الأديب".. فالحرية..هـي نبـع الفن..وبغير الحرية لا يكون ـ أدب..ولا فن .. >> [1]

وكم وقف الحكيم حائرا بين حرية الأديب التي تتيح له الترفع عـن المـشاكل الاجتماعية الظرفية،وبين واجب الأديب الذي يعيش في مجتمع يتأثر به ويـؤثر فيه.

وبرغم تمسك الحكيم بفكرة الأديب المترفع إلا أنه يؤمن بقـوة ا تمـع وسطوته وتأثير الكتل وجماعات الضغط:<< إن الجماعات لا تسمح الآن لمفكـر أن يتجاهلها،أو يقف على بعد منها ...إن أمواجها الهادرة الزاخرة تعلـو إليـه وتختطفه،وترغمه على أن يعيش معها أو يغرق في تيارها. >> [2]

فا تمع أو الجماعة بتعبير الحكيم تريد أن يهتم ا الفرد،ولا سيما المبـدع،وإن تجاهلها فسيكون مصيره مصير الأرستقراطية المعاصـرة في هوجـاء الـ ـثورة الفرنسـية.[3]

وكان الحكيم قد تحدث عن رسالة الأديب في كتاب "فن الأدب" عـام 1942،لكن أراءه حول قضايا الالتزام اكتسبت حيوية وعمقا بعد ثورة 1952 التي ناصرها،ويعكس كتابه"أدب الحياة" تلك الآراء التي لم تـتخلص مـن التـردد والحيرة ولا سيما في الجدلية بين اهتمام الأدب بالقـضايا الذهنيـة ا ـ ـردة والانشغال بقضايا ا تمع.

----

1 ـ نفسه ص: 62

2 و 3 ـ توفيق الحكيم .فن الأدب ص:168

بيد أن الحكيم لا يريد أن يكون الالتزام بقضية مـا أمـرا لا يقبل المراجعة،لأن ذلك سيعطل الفكر،ويعلل ذلك بقوله: << ...لأن الالتزام الطويل بـرأي معـين يؤدي إلى تعطيل الفكر،والفكر يجب أن يتحرك ليوجد المفكـر،والمفكر إذا فكر ناقش الالتزام وقد تؤدي مناقشة الالتزام إلى التحلل منه. >> 1

وينظر الحكيم إلى الالتزام من حيث علاقة الأديب بالسلطة،وهو الموضوع الذي فرض نفسه في كل العصور الأدبية،ويندرج أحيانا تحت اسـم "المثقـف والسلطة"،وما يخشاه الحكيم هو أن تفرض السلطة آراءها على الأديب فيتحول أداة طيعة في يدها،ولا تبيح له حتى التفكير ولا تتيح له مراجعـة الالتزام بقضية من القضايا،فيغدو الالتزام شبه إيمان خانق لحرية المفكر2.

2 ـ الالتـزام أمـام الـذات

يود الحكيم أن يكون الالتزام أمام الذات،حتى لا يعطل التفكير الحر ولا تكون كل القضايا منـزهة عن المناقشة،وأن يقتنع الأديب بالقضية قبل أن يلتزم بالدفاع عنها،سواء أكان هذا الالتزام صادرا عن رسالة خاصة،أو عامة ممثلة في الدولة أو حزب من الأحزاب3.

وسياسيا لم يكن الحكيم منتميا إلى حزب يحميه ويـسنده مثلمـا فعـل العقـاد أو طه حسين الذي تنقـل بـين أحـ ـزاب عـدة ووّفـرت لـ ـه الحماية،وقلدته الوزارة شأن حزب الوفد،وبسبب اللانتماء الـسياسي واجـه الحكـيم صعوبـ ـات كـثيرة ومـضايقات كـ ـبيرة جـ ـراء آرائـه السيـاسية،ولاسيما لما كتب مقـالا ينتقد فيه الحكـم الـبرلماني،وهو مـا

1، 2 ـ توفيق الحكيم .التعادلية ص:77

3 ـ ينظر نفسه ص:78

أفقـده منصبه في الوزارة،كما أعاد وساما للدولة الفرنسية كانت قد منحته إياه حينما ترجمت بعض أعماله إلى الفرنسية،وذلك احتجاجا منه على منع فرنـسا لوصول المساعدات المصرية لدولة عربية،وهو ما جعل السلطات الفرنسية تمنعـه من دخول أراضيها.وكان الحكيم قد أرسل كتابا إلى السفير الفرنـسي جـاء فيه:<< مـا معنى الأدب إذن في رأي فرنسا إذا لم يكن للحرية والإنسانية عندها من معنى؟ما أظن أديبا حرا يقبل من فرنسا تقديرا،قبل أن يظهر أ ا تقدر حقـا الحرية والإنسانية>> 1

ويرى الحكيم أن من واجب الأديب أن يحمل السـلاح للذود عن وطنه إن لزم الأمر،مثلما فعل الأديب جـان بول سارتر الذي شارك الفرنسيين محاربة الألمان،بيد أن الحكيم يحذر من الانتماء السياسي والاستجابة السريعة والسطحية للسياسة لأن ذلك خـطر على الفن.

ويفرق الحكيم بين الالتزام والإلزام مؤكدا أن الدافع في التزام سارتر هو الذات لا الاستجابة لمطالب الدولة،و ذا كان التزامه طوعيا ولا إكراه فيه.وأن الأديب الملتزم ينبغي أن يكون مثل الحمـام الزاجل الذي يحمل رسالة وهو حر طليق لا يشعر بقيد في ساقه،ولا بغل في جناحه،فإذا شعر الفنان لحظة أنه يؤدي بفنه ضريبة وجوبا،فالذي ينتجه لا يمكن أن يكون فنا2.

ويربط سارتر بين الجنس الأدبي والالتزام،فيرى أنه الالتزام يرتبط بالنثر،وأن الشعـر والموسيقى والرسم والنحـت لا يمكن أن تكـون فنونا ملتزمة،إذ لا تحيل الرسوم والأشكال والأنغـام،في نظره ،على مدلولات أخـرى،بل هي

----

1 ـ توفيق الحكيم.أدب الحياة.مكتبة مصر الفجالة.مصر د ت .ص:117.118

2 ـ ينظر لوسى يعقوب.عصفور الشرق.ص:63

غاية في حد ذاتها.أي لا تحيل على المعاني التي ميزتها النثر،فالنثر يستخدم اللغة وسيلة لتحقيق المعاني فيحقق بذلك الالتزام،أما الشعر فيخدم اللغة ولا يمكن لذلك أن يحقق الالتزام[1].

وينظر الحكيم إلى الالتزام عند الأدباء من خلال طبيعة الحكم السياسي السائد في بلدانهم،ففي المجتمعات الديمقراطية،تتسع دائرة الحرية الفردية وتضيق سلطة الدولة والجماعة،ويجد الأديب الخيار بين الالتزام أو عدمه،وحينما يكون ملتزما يكون التزامه أمام ضميره فقط،فيكون التزاما فرديا وباعثا على الإبداع.
ويستدل على ذلك بالحضارة اليونانية القديمة،حيث لم يكن الأديب ملتزما بخدمة السلطة الدينية أو الدنيوية،ولو أراد الشاعر اليوناني أن يلتزم لما وجد أحدا يطالبه بذلك غير نفسه،وهذه السمة – أي الالتزام أمام الذات – ستبقى قائمة في نظر الحكيم بالبلدان التي تسود فيها الديمقراطية[2].

ويذهب الحكيم إلى أن الحرية والالتزام الشخصي يمثلان العامل المسوغ لبروز الفلاسفة الكبار والشعراء الأفذاذ في الحضارة اليونانية،بينما في مصر الفرعونية كان الدين والعلم في خدمة السلطة،ولم تعرف مصر أثناء ذلك الأدب الصرف ولا العلم التجريبي الخالص،بل كانا وسيلة في يد السلطة،ولذلك لم تنبغ أسماء في العلم والأدب كما حدث في اليونان[3].ولعل هذا ما يفسر الإبداع الجماعي عند المصريين،فأعجوبة الأهرام تنسب إلى الفراعنة لا إلى شخص بعينه.
ويمكن حصر تصور الحكيم للالتزام في علاقته بالحرية والسلطة السياسية

----

1 – جان بول سارتر.ما الأدب.ترجمة د.محمد غنيمي هلال.نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع الفجالة القاهرة د ت. ص:9

2 – توفيق الحكيم.فن الأدب.ص: 308

3 – ينظر نفسه ص:306

من خلال هذه المعادلة:

الأدب = الحرية .

وهي المعادلة التي دافع عنها الحكيم طويلا،واعتبرها أساس كل عملية إبداعية.

3 ـ الالتزام وأدب الحياة

وفي الوقت الذي كان النقاش سائدا حول أدب المجتمع وأدب الشعب الذي تروج له الأفكار والآراء الاشتراكية،تحدث الحكيم عن أدب الحياة ووصفه بالأدب الجديد وأدب الشباب،وقال:<< فهم يريدون أن يقوم الأدب على التجربة الحية لإنسان أو عصر أو شعب،وأن تكون هذه التجربة صادقة ـ ومن هنا جاء اهتمامهم بالواقعية ـ فلا تزييف ولا تهويل حتى لا تفسد الصورة وتحجب الحقائق.>>[1]

ويقدم الحكيم "أدب الحياة" كمقابل لـ"أدب الكتب"،ويعني به الأدب الذي يتخذ التراث والأدب القديم مثالا يحتذى ونموذجا يحاكى.ويعطي الحكيم الحق لجيل الشباب أن ينشئ الأدب الذي يناسبه باسم أدب الحياة،لكن عليه أن يفهم أن هذا الأدب الجديد ليس مجرد تسجيل للوقائع أو رصد لسطوح الأشياء فلا بد من التعمق والتكوين الجيد[2].

ولا يقصد الحكيم بأدب الحياة الاهتمام بمشاكل المجتمع وقضاياه الظرفية ومصاعب الحياة الراهنة،بل مفهومه أوسع وأشمل عند راهب الفكر الذي يرتفع إلى عليائه ليراقب النمل البشري في أوضاعه العامة،مثلما ترتفع آلهة اليونان إلى قمم الأولمب وتتدخل في حياة الأبطال متى استدعى الأمر ذلك؛ فرسالة

----

1 ـ توفيق الحكيم.أدب الحياة.ص: 11

2 ـ ينظر نفسه ص: 13

أدب الحياة هي إظهار الحياة في عمقها واتساعها وشمولها.

والحياة عند الحكيم لا تعني العالم الخـارجي وما يضطرب فيه الإنسـان بحسه ومشاعره فقط،بل هي كل ما يقع في العـالم الداخـ ـلي ويـستخرجه الإنسان بفكره وذهنه وتأملاته[1].

وأن الحياة الكاملة هي التي تسكن كل جزء من أجزاء الإنـسان الحـ ـي،في قلـبه وغريزته وحسه وعقله،ولذا فالحياة عند الحكيم تجربة وفكر ومعرفة[2].

وقد شغل موضـوع "الأدب والحيـاة"الأدبـاء عقـودا طويلة،وجعل كثيرين منهم يبدون آراء متباينة حوله،ويخوضون معارك نقدية مختلفـة عن مسـائل التزام الأديب،لأنه في الحقيقة ما من أديب ناجح إلا وأثيرت بشأن أدبه مسألة الالتزام،وخاض الناس في مسألة علاقته بالسلطة وكذا واجبه تجاه مجتمعه.

وقد أعلن الدكتور طه حسين سخطه من كثرة الحديث عن ضرورة التزام الأديب،وتسخير أدبه في سبيل ا تمع والحيـاة،فقـال كلمته المشهـورة : << قد شبعنا من الأدب في سبيل الحيـاة حتى أدركتنا الكظة أو كادت تدركنا وآن لنا فيما يظهر أن نعرض للحياة في سبيل الأدب.>> 3

ويعرف الدكتور مندور مسرح الحياة قائلا: << ... ومسرح الحياة كمـا قلنا يستمد موضوعاته من واقع حياة الأفراد أو حياة ا تمع ويستهدف الكشف عن حقيقة نفسية أو اجتماعية أو نقد اتجاه نفسي أو أخلاقي أو اجتماعي.>> 4

----

1 ـ ينظر توفيق الحكم.ثورة الشباب.مكتبة مصر الفجالة مصر.د ت.ص:29

2 ـ ينظر توفيق الحكيم.أدب الحياة.ص:14

3 ـ طه حسين.خصام ونقد.ا موعة الكاملة.ا لد الحادي عشر.الشركة العالمية للكتاب الدار الإفريقية العربية.بيروت لبنان.دت ص:600

4 ـ د.محمد مندور.مسرح توفيق الحكيم.ص:109

ويركز الدكتور مندور على نقطتين في تنظيره لمسرح الحياة أو أدب الحياة،وهما مصادر هذا المسرح،أي استلهام أحداث واقعية تتعلق بحياة الأفراد أو حياة ا تمع،والأمر الثاني هو الوظيفة المتمثلة في الكشف عن الحقائق النفسية والظواهر الاجتماعية قصد النقد والإصلاح والتوجيه.

ويلاحظ الدكتور مندور أن عددا من مسرحيات الحياة عند الحكيم غير مقنعة لأن الفكرة التي يبدأ ا تفسد الصورة الدرامية [1]؛أي أن الفكرة المسبقة تفسد المعالجة المسرحية،بينما يرى الحكيم أن الكثير من أعماله كانت بمثابة رسائل موجهة للسلطة ،فقد قامت حركة الاعتقال الكبيرة في صفوف اليساريين عام 1959 فكتب مسرحية " السلطان الحائر" .كما اشتدت موجة اعتقال السياسيين من اليسار واليمين في مصر عام 1966 مما أثار قلق الجميع،فكتب الحكيم مسرحية "بنك القلق"[2] .

4 ـ من أدب الحياة إلى أدب الشعب

يرى الحكيم أنه من الضروري أن يسود الحديث عن" أدب الشعب" لأن العصر الحديث أصبح الشعب فيه هو مصدر كل السلطات،وبه ومن أجله يتم كل أمر من أمور الحياة وا تمع[3].

ويذكّر الحكيم بالمقولة القديمة"إن القلم مثل السياسة يتبع الحاكم"،فيوم كان الحاكم الذي هو مصدر السلطة من الطبقة الارستقراطية،اعتنى الأدب بتصوير تلك الطبقة،فرصد انتصارا ا وحفل بحب الملوك والفروسية وغيرها،ولما صار

----

1 ـ د.محمد مندور.مسرح توفيق الحكيم.ص:110

2 ـ ينظر د.غالي شكري.الجيل والطبقة والرؤيا . الفارابي بيروت لبنان.د ط .1993ص:122

3 ـ ينظر توفيق الحكيم.أدب الحياة.ص:15

الحاكم هو الشعب ينبغي للأدب أن يسـايِر ذلك.ويرى الحكيم أن هذا أمـر مقبول،ولكنه قابل للمناقشة,فيؤكد أنه حتى إذا حفل الأدب بالسـادة والملوك، فإنه لا يخرج عن إطار أدب الشعب.كيف ذلك؟

يرى الحكيم أن الشاعر هوميروس الذي كان يروي في ملاحمه سير الملوك والأبطال،كان ينتفع من شعره ويعجب به الشعب عبر مختلف العصور لا الطبقة الارستقراطية أو الملوك وحدهم.وكذلك الحال مع سوفوكليس،حيث كانـت مآسيه تصور حياة الملوك،والتي كانت تعرض في الساحات العامة وأمام الشعب، ويعجب ـا وينتفع بما فيها،ويتعظ من دروسها ويتهذب ويرقى[1].فـالعبرة في الأدب إذن بمن يتلقاه ويتأثر به،وينتفع منه.

أما مسرحيات ابسن وبرنارد شو التي تعالج موضوعات اجتماعية عصرية فلم ترق عـامة الشعب ،ولم يحفل ـا ولم ينتفع منها،في نظر الحكيم.وهـي مسرحيات لم تستمر في العرض بعواصم أوربية كـبيرة غير مـرات معدودة ، وحضرها صنف معين من الجمهور يسميه الحكيم ب" الارستقراطية الذهنيـة " التي تستطيع أن تتابع حوار برنارد شو المتلألئ بأضواء الذكاء الرفيع والسخرية الفكرية[2].

ويتساءل الحكيم: هل أدب الشعب هو الأدب الذي ينتفع به الـشعب حتى وإن تناول موضوعات بعيدة عنه ؟أو أنه الأدب الذي يتناول موضـوعات تمس شؤون ا تمع دون أن يصل إلى إمتاع الشعب أو نفعه مباشرة؟[3]
فالمفـارقة إذن في كل هذا أن الأدب الذي يكتب عن الشـعب لا يفهمه هذا الشعب،والأدب الذي يكتب عن الطبقة الارستقراطية هو الذي يهتم به الشعب

----
1 ـ ينظر نفسه ص:17
2، 3 ـ ينظر نفسه ص:18

ويفهمه،فأي الأدبين يمكن أن يسمى " أدب الشعب"؟.

ويذهب الحكيم إلى أبعد من هذا،ويتساءل : لماذا لا يكون هنـاك أدب عن الشعب ويفهمه الشعب وينتفع به؟. وهو أدب نـادر الوجـود في نظـره،ولـذا لا يرى مانعا أن يعد كل أدب يمتع الشعب وينفعه أدبا مـن أجـل الشعب حتى وإن لم يكتـب عنـه،بل هـذا هـو تـصور الحكـيم ل"أدب الشعب"،فيقول الحكيم:<< المهم ليس قولنا نحن الأدباء إن " الأدب للـشعب"، وإنمـا المهـم هـو أن يجـد الـشعب نفـسه الأدب الـذي يناسبه،وينفعه،ويمتعه،ويرفعه،ويغيره ويطوره،ويقول:"هـا هـو ذا أدبي الـذي أريده،قد وجدته>> 1

5 ـ الأدب والإصلاح الاجتماعي

ومع ذلك لا يروق للحكـيم أن يقـوم الأدب بـدور الإصـلاح الاجتماعي، ويعرض في كتـابه "فن الأدب" للنقاش آراء الكاتـب ألكـسندر دوماس الصغير الذي يدعو إلى قيـام الأدب بدور اجتماعي.وهو ما عارضه فيه الناقد سارسي معارضة لا هوادة فيها.ويدلي الحكيم برأيه في النقـاش الـدائر بينهما، ليقف ضد دوماس مقدما الأدلة والشواهد من تاريخ الأدب،مؤكدا أننا لا نحتفظ من الأدب إلا بما هو فن وإبداع وأن الدور الإصلاحي الخالص الذي دعا إليه بعض الأدباء له طرق كثيرة غير طريق الفن2.

ولكي ينفي الحكيم وظيفة الإصلاح عن الأدب والأديب يقدم برهانا متعرج الطرق،حينما يؤكد أن الفنان مصور ومقلد لما هو موجود،و المصلح الاجتماعي مغير ومخترع لقيم جديدة،ويعارض ألكسندر دومـاس لمّا يـرى غاية التمثيـل

----

1 ـ توفيق الحكيم.أدب الحياة.ص:2120

2 ـ ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب.ص:169

هي الإصلاح وأن الكاتب مصلح أخلاقي،فيرد الحكيم:<< يقول ـ يقصد دوماس ـ إن غاية التمثيل الإصلاح،وإن الكاتب إن هو إلا مصلح أخلاقي؛فمن هو المصلح الخلقي؟ ... أليس هو ذلك الثائر على الأخلاق الموجودة أو بعضها.الهادم للنظم المتبعة الناقم عليها،الخالق لمبادئ جديدة يحاول إحلالها محل القديمة ؟؟.فالمصلح مخترع وخالق؛ـ لا ناقل ولا مصور،ولا مقلد!...فالكاتب المسرحي ـ إن كان مصلحا ـ فهو لا شك سيوجد قواعد جديدة.ولن يصور الحقائق الموجودة !..فهل نستطيع وقتئذ أن نسمي عمله فنا؟ ...وظاهر أن تعريف الفن لا ينطبق على عمله؛فهو بمقتضاه مخترع لا فنان!. >> [1]

ويذهب الحكيم أن مهمة الفن هي تصوير وتقليد مـا هو موجود،و ﺬا يقترب من مفهوم المحاكاة عند أرسطو،لكن محاكاة أرسطو لا تكتفي بتصوير ما هو كائن بل ما يجب أن يكون أيضا،وهو ما يمكن أن يفتح ا ال أمام الأديب ليؤدي مهمة غرس قيم الفضيلة والخير.

ومع ذلك يفرق الحكيم بين كاتب مسـرحي أخلاقي ومصلح أخلاقي،فراسين وكورنـاي وموليير كتاب أخلاقيون في نظره وليسوا مصلحين أخـلاقيين،وأن أعمالهم الفنية بما فيها من تحليل للأخلاق وتصوير لما يجب أن تكون عليه كان لها الأثر العظيم في تطهير النفوس والسمو ا[2].

وهنا تبرز المعادلة الثانية حول الأدب والالتزام عند الحكيم وهي:

<u>الأدب =/= الالتزام</u>

وهي معادلة يبدو أ ا غير منسجمة مع آراء الحكيم حول دور الأدب في الحياة، أو الأصح أ ا تبدو ناقصة و في حاجة إلى إتمام،وهو ما سنفعله.

1، 2 ـ نفسه ص: 170

ولا يخفى ما في آراء الحكيم حول الأدب والإصلاح الأخلاقي والاجتماعي من شطط،حيث لا يراد بالوظيفة الأخلاقية للأدب أن يجعل الأديب من أدبه خطبا للوعظ والإصلاح،فيغدو حينئذ مصلحا اجتماعيا ينافس المصلحين في مهنتهم؛لكن المراد بالدور الإصلاحي للأدب هو أن يظل الأدب أدبا يحافظ على كيانه وأسلوبه،ويحقق مع ذلك دورا أخلاقيا بغرس الفضائل والقيم من خلال تثمينها والإشادة بها،دون أن يقع في فخ الدعاية المباشرة التي تخل بأسس العمل الأدبي.

وغير خاف أيضا أن المصلح الاجتماعي لا يحارب سلوكا ليخترع سلوكا آخر يحل محله،فالسلوك الفاضل تسطره المعتقدات الدينية والثقافة بقيمها الإنسانية النبيلة،ودور المصلح الاجتماعي والأخلاقي لا يكمن في اختراع قيم مغايرة؛وإنما في إرشاد المنحرفين وتنبيه الساهين عن قيم معروفة سابقا وموجودة سلفا.

لا يريد الحكيم أيضا لكتاب المسرح والرواية والقصة أن يقصروا أقلامهم على المشاكل والقضايا الراهنة في المجتمع،لأن ذلك لا يعد في نظره أفضل الأدب، كما جاء في النقاش الذي دار بينه وبين الكاتب أحمد أمين،واستغرق شهورا.
وقد أيد العقاد رأي توفيق الحكيم في هذا الجدل بعدما استعرض رأي الأديبين: <<أقرب الوسائل عندي إلى الوجهة القصوى من هذا الاختلاف أن نعود إلى الماضي البعيد لنرى الحقيقي الذي لا تردد فيه على ما نعتقد :أن وجهة الأدب والأخلاق والشريعة جميعا إنما تتقدم من الاجتماعية إلى الفردية،لا من الفردية إلى الاجتماعية كما يؤخذ من مقال الأستاذ أحمد أمين>> [1].وقد فرح الحكيم كثيرا بتأييد العقاد لوجهة نظره.

----
1 ـ د.غالي شكري.الجيل والطبقة والرؤيا.ص:85،84

ويثور الحكيم على جعل الأدب أداة لإثارة الجماهير في المواعيد الانتخابية،أو تسخيره للدعاية الاجتماعية،ويصف الحكيم الأدب الأمريكي بالصحافة الراقية لا أكثر.ويحدد مفهوم الرقي الأدبي قائلا:<< فأنا لا أسلم أبدا بأن رقي الإنسان هو في تقدم أسباب معاشه المادية ..هذا حقا هو الرقي بالمعنى الأمريكي.ولكن الرقي بالمعنى الإنساني المثالي شيء غير ذلك ..أن الإنسان الأعلى ليس ذلك الذي يضع كل شيء في فمه،ولكنه ذلك الذي يشعر بحاجته إلى متع معنوية وأغذية روحية وأطعمة ذهنية،لا علاقة لها من قرب أو بعد بضرورات حياته المادية أو الجسمانية!.. >> 1

ويأبى الحكيم أن يرصد الأدب مساعي الجماعات ومشاكل العمال والدعاية الاجتماعية،لأن ذلك سيكون أدبا هابطا2.

وتبدو النبرة الرومانسية الفرنسية في مثل هذا القول جلية،ومع ذلك يكتب الحكيم لصديقة أندريه العامل في أحد المصانع الفرنسية،والذي يردد للحكيم كل مرة عبارة "ما بالك تحشرني في الأدب وتفسد حياة رجل المصنع" : << كلا يا أندريه إن الأدب لا ينافي حياة المصنع.لأن الأدب هو الحياة.أو التعبير عن الحياة . إنه الحياة كلها التي تحوي في جوفها المصنع وغير المصنع.>>3

ويبدو أن نقد الحكيم للأدب الأمريكي كان الصدى الواضح للنقد الفرنسي الذي تأثر به الحكيم كثيرا،وجاءت تلك الأفكار أيضا مقاربة لتوجهات الأفكار البرجوازية الفرنسية،وإن لبست بعض المسوح الأخلاقية كواجب الفنان في غرس القيم الإنسانية الفاضلة،حيث يرى الدكتور غالي شكري أن

----

1 ـ توفيق الحكيم.تحت شمس الفكر .ص:71

2 ـ ينظر نفسه ص:73

3 ـ توفيق الحكيم.زهرة العمر.ص:66

مناداة الحكيم بأدب الحياة بدل أدب المجتمع بدعوى أن الحياة أشمل من المجتمع لا يعني ذلك سوى تجاوز هموم المجتمع وتخطيها باسم المطلقات المثالية في حياة الإنسان وغيرها من الأفكار المضللة[1].

6 ـ الالتزام بالقواعد الفنية

ويميز الحكيم بين رصد الظواهر الاجتماعية بهدف تسخير الأدب للحياة، فتغدو المسرحية والقصة أقرب إلى وقائع صفحات الأحداث في الجرائد،وأدب الحياة المختلف عما يقوم به الصحفي والمؤرخ.فمهمته هي رصد ما وراء الوقائع، حيث يعنى بتصوير الانطباع الذاتي وإبراز الشعور[2].

والأديب إن لم يتميز بهذا الحس الفني والمقدرة على بث روح الفن في الوقائع المستلهمة من الواقع غدا أدبه تسجيلا للأحداث لا غير،ولا يستحق ما يكتب حينئذ أن يصنف ضمن الأدب.

ويتساءل الحكيم هل يكفي الالتزام الاجتماعي في الأدب ليتحقق النجاح؟ أي هل يضمن الحديث عن مشاكل المجتمع ومعالجة آفاته واقتراح الحلول الناجعة لها النجاح والشهرة للأديب؟ويثير الحكيم بذلك إشكالية أساسية في الالتزام،وهي: هل العقيدة الأدبية أقوى أم الالتزام الاجتماعي؟
ويجيب الحكيم بأن العقيدة الأدبية والإيمان بالفن أقوى وأرفع من كل الغايات الأخرى التي يمكن أن يحققها الأدب.وهو ما يتجلى عنده وعند صاحب "فجر الإسلام"،فيقول :<< ولكن العقيدة الأدبية والإيمان الفني أقوى فيما يبدو،عند

----

1 ـ ينظر د.غالي شكري. ثورة المعتزل دراسة في أدب توفيق الحكيم.الهيئة المصرية العامة للكتاب .مصر. د ط.1995 .ص:63

2 ـ ينظر عبد الرحمن أبو عوف.توفيق الحكيم بين عودة الروح وعودة الوعي.ص:280

كل منا وأرفع من المصالح الخاصة والغـايات الشخصية،فمناقشتنا اليوم تقوم في جوهرها إذن على الرغبة ا ـردة في الوصول إلى غرض واحد:هو كيـف نبلـغ بأدبنا العربي قمة الكمـال؟.. الغاية واحدة ولا ريب ولكن السبيل مختلفة.>> 1

وهنا مرتكز الخلاف بين الحكيم وأحمد أمين،الذي يرى أن الأدب العربي، لن يصل إلى ما وصلت إليه الآداب الأوروبيـة إلا إذا اهتم بالحيـ ـاة العامـة ونقد الفساد من أوضـاع ا تمع الذي يعيش فيه الأديـب،واقترح أسـاليب المعـالجة والإصلاح،وأشاد أحمد أمين بالنمـاذج البارزة والقمم الـشاهقة في الأدب التي تألقت لأ ـا اهتمت بمجتمعا ـا مثل أناتول فـرانس وبرنـارد شـو وتولستوي.

لكن الحكيم يرى أن هؤلاء الكتاب وغيرهم من الذين اعتنوا بمشـاكل ا تمع لم ينجحوا لأ ـم اهتموا بذلك فحسب؛بل لأ ـم اهتموا بشيء آخر على الأدباء العرب أن يهتموا به أيضا،فيقول :<< إن "أدب الحياة "في بلادنا لن يكون عميقا إلا إذا كـان الأديب نفسـه عميقا في اطلاعه وفكره وفـنه،كما كان " تولستوي" أو "جوركي" أو "برنارد شو".>>2 ويشكك الحكيم في أن تكـون نزعـة الإصلاح الاجتمـاعي وراء نجاح الكتاب الأوربيين،ليسأل الحكيم من جديد عن سر نجاحهم .

ولذا فالتصنيف السليم لكل من أناتول فرانس وتولستوي وبرنارد شو،في نظر الحكيم،هو أ ـم أدباء وليسوا مصلحين اجتماعيين.وأن القـراء والنقـاد لم يحفلوا كثيرا بالـ ـعة الاجتماعية والإصلاحية في أدب هـؤلاء،وإن اهـتم أحد ـا في النادر،فمن باب كو ـا أضواء يمكن أن تفسر على ضوئها أعمالهم الأدبية3.

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم.تحت شمس الفكر.ص:76.75

2 ـ توفيق الحكيم.أدب الحياة.ص:13

3 ـ ينظر توفيق الحكيم.تحت شمس الفكر.ص:76

ويضرب الحكيم مثلا بالكاتب المسرحي النرويجي ابسن،فيؤكد أن أعماله حفلت كثيرا بالنقد الاجتماعي والإصلاح ،وتبرز العديد من أعماله ك" عدو الشعب" و "حورية البحر" و" بيت العروس" لكن النقد سخر كثيرا من آرائه الاجتماعية وأفكاره الإصلاحية ،مع أنه لا أحد يختلف حول روعة أدبه وعبقريته في المسرح،فيخلص الحكيم للقول :<< هكذا مات المصلح في ابسن وبقي الفنان>> [1]

ويستدل الحكيم أيضا بشعر المتنبي ولا سيما شعر المديح،الذي كان في معظمه من وحي الدنانير لكنه بلغ قمة الإبداع،كما في قوله:

وأمواه تصل بها حصاها   صليل الحلي في أيدي الغواني

ويقول الحكيم معلقا على هذا البيت :<< ماذا يعنينا منه أن يكون حافزه استجداء مال،أو مدح ذي سلطان،أو خدمة مجتمع،أو تملق شعب؟.. المهم أن يكون هنالك فن قبل كل شيء.. بغير هذا ما عاش" المتنبي"حتى اليوم،فالسلطان يذهب،والدولة تدول،والشعوب تتغير،لكن الفن باق!..>>[2]

وهنا يبرز المعادلة الثالثة عند الحكيم،التي تكمل نقص المعادلة السابقة، وتتمثل في: الأدب = الحرية + الالتزام

فالحرية تحقق العناصر الفنية للعمل الأدبي،بينما يتكفل الالتزام بالجوانب الاجتماعية للأدب وتحقيق دوره الإصلاحي فيتكامل الجانبان في عمل فني جيد.

ويفرق الحكيم بين أن يصبح الأديب أداة للإصلاح الاجتماعي والخلقي، وأن يبدي رأيه باعتباره شخصية معروفة في كثير من القضايا الاجتماعية والثقافية

----

1 ـ ينظر نفسه ص:76

2 ـ ينظر نفسه ص:73

التي تمس حياة الناس من حوله.

ومن حق الأدباء بل من واجبهم أحيانا أن يتحدثوا،ويبدوا آراءهـم في كثير من الشؤون الاجتماعية لكنه ليس من الضروري أن يتحدثوا عن كل ذلك في أد م من مسرحيات و قصة ورواية وشعر.وكان الحكيم لا يكـ ـف عـن الحديث عما يشغل مجتمعه ويبدي آراءه في المشكلات والقضايا الـتي يعيـشها والمحن التي يمر ا،وتبدو متابعة راهب الفكر للأحـداث الكبيرة والصغيرة الـتي عاشتها بلاده ومر ا العالم مثيرة للانتباه وجديرة بالاهتمام.

ويطرح الحكيم فكرة مخالفة لما ألف الناس عن البرج العاجي،حيـث لا يعني عنده الانزواء بعيدا عن الحيـاة وا تمع.لأنه ما من حدث يمس الإنـسان وتطوره وتقـدمه إلا وحرك قلمه ودفعه إلى ا ـاهرة برأيه سـواء تعلق الأمر بالسياسة أو الثقافة أو الحياة الاجتماعية.دون الالتفات إلى عواقب الرأي الحـر والنقد المر[1].

والحكيم الذي لا يكره شيئا مثلما يكره أن يغمس قلمه في وحل البشر، يرى أن الحيـاة الحـديثة لا تدع الأديب يـ وي ويترفع عن صخب الحيـاة، يقول: << لقد كانت خير رسالة للقلم الارتفاع بالإنسان على "براق" الفكر إلى حيث ينسى في لحظة أو لحظـات أنه من تراب الأرض خلق،ولكن النـ ـاس طلبوا إلى القلم مطالب،وسخروه في مآرب وجذبوه إلى طينهم يتكئـون عليـه كلما خـافوا الانزلاق.وكان لهم ما أرادوا.>> [2]

فهم يريدون أن يصبح الأديب خادما للجماعة راعيا لمصالحها وأي مصالح غير المأكل والمشرب والمأوى ووسائل الرفاهية لأن سواد الناس لن يطلبوا غير ذلك.

----

1 ـ توفيق الحكيم.أدب الحياة.ص:95

2 ـ نفسه ص:96

ويؤكد الحكيم أن كثيرا من الأقلام كانت تدعي خدمة الأحزاب والنظام وا تمع،وهي في الحقيقة لا تخدم سوى مآر ا وجيو ا.ولذا يكون البرج العاجي الجديد الذي دعا إليه الحكيم هو برج يسمو فيه الأدباء والمفكرون عن المطامع المادية والمآرب الشخصية،يكون فيه الاستقلال والحرية والكمال[1].

وهذا البرج العاجي الجديد،هو البرج الخلقي:<< "البرج العاجي الخلقي" هو ما أريد، لا البرج العاجي الفكري..ليس من حق مفكر اليوم أن ينأى بفكره عن معضلات زمانه ،ولكن من واجبه أن ينأى بخلقه عن مباذل عصره وسقطاته ..."البرج العاجي" عندي هو الصفاء الفكري والنقاء الخلقي وهو الصخرة التي ينبغي أن يعيش فوقها الكاتب مرتفعا عن بحر الدنايا الذي يغمر أهل عصره>> [2]

ولعل الحكيم قصد من وراء البرج العاجي الخلقي محو آثار الصورة التي ظل رهينة لها سنوات عديدة،صورة الكاتب الذي لا يسمع إلى صوت الناس من حوله،ولا يرى ما يتخبطون فيه من مشاكل ومحن،ما دام غارقا في التأمل والتفكير الذهني ا رد في برجه العاجي القصي.

وكان الحكيم يوجه النداءات المتكررة قصد تذكير السلطة بواجب الرعاية الاجتماعية التي يراها السبيل الأنجع للرقي بالفرد وا تمع معا،وقد أسهم انتقاده للأوضاع المزرية،ومناداته بحل مشاكل المواطنين،وانتقاده للفساد الاجتماعي في "يوميات نائب في الأرياف"في إنشاء وزارة للشؤون الاجتماعية[3].

كما دعا الحكيم أن يتولى الأدباء قيادة الفكر،ولا سيما بعد الثورة،وهو ما

----

1 ـ ينظر نفسه ص:97

2 ـ نفسه ص: 97.98

3 ـ ينظر توفيق الحكيم.تحت شمس الفكر.ص:144

أثار موجة كبيرة من ردود الفعل،كما يرى أن الأدباء يتحملون الوزر أيضا إذا تأخر الإصلاح الاجتماعي لأنه من واجبهم الدعوة إلى ذلك[1].

ومع ذلك يؤمن الحكيم أنه ليس من حق أحد أن يفرض على الأديب الالتزام بقضايا مجتمعه،فيقتل فيه الروح الفردية بدعوى خدمة المجتمع :<< إن الوعي الفردي هو روح الفن،فإذا أردنا إبادة الفن واستئصاله من الأرض فلنقتل في ذلك الوعي الفردي>>[2].

وتقابل الوظيفة الاجتماعية للأدب الوظيفة الفنية التي يدافع عنها الحكيم،وهي الغاية من كل أدب والمقصد من ورائه.وهي التي تحقق له النجاح وتكفل للأدب البقاء،حتى وإن كان الحكيم في آخر مراحل عمره وتحديدا عام **1984**، لما أفاق من غيبوبة،يقر أن الخلود وهم من صنع البشر الفاني[3]،بعدما كان يقول إن الفن سلاح البشر الفاني يشهره في وجه الفناء.

وهنا تكتمل نظرة الحكيم للأدب الملتزم حيال المجتمع،الأدب الذي يجمع بين خاصيتين أو وظيفتين هما الوظيفة الإصلاحية والوظيفة الفنية،وهو ما ينسجم تماما مع الفكر التعادلي عند الحكيم.

لكن تبقى خاصية أخرى في الالتزام،وهي أن واجب الأديب لا يتوقف عند الالتزام بقضايا مجتمعه الذي يعيش فيه فحسب،بل له مسؤوليات تجاه الإنسانية كلها،فهدف الأدب واحد في كل مكان وزمان،هو تقديم الغذاء الروحي للإنسان[4].

----

1 ـ ينظر نفسه.ص:143

2 ـ ينظر نفسه ص:179

3 ـ صلاح منتصر.توفيق الحكيم في شهادته الأخيرة.مركز الأهرام للترجمة والنشر.ط1.1996ص:34

4 ـ ينظر توفيق الحكيم.أدب الحياة.109

وتزيد تبعات الأديب مع التطـور العلمي المذهل واكتشـاف الأسلحة الفتاكة المنذرة بالتدمير،وهو ما تنبأ به الحكيم قبل اكتشاف القنبلة الذرية وكتب مسرحية "سليمان الحكيم "، التي تدعو إلى التوازن بين القوة والحكمة.ومما يزيد خطورة أن القدرات التدميرية التي زادت ضراوة لم ترافقها الحكمة،وتـأكد للحكيم أن الإنسان المعـاصر يجمع بين ذكاء العـالم وضمير القرصان وغريزة الحيوان.

وقد قام فعلا العديد من المثقفين منهم جيد ومورياك برفـع دعـوى إلى الأمم المتحدة لمنع الحروب،لكن لا أحد يصغي إلى صوت الحكمة.ومع هـذا لا بد أن تتكرر الصيحة،وعلى المفكرين أن يصروا على إبـلاغ الرسالة؛رسـالة الحكمة التي تكبح القوة: <<أؤمن بأن للأدب والأدباء مهمة كبرى :هي صـيانة المصير الإنساني من الدمار،كما أن للأدب و الأدباء رسالة عظمى:هي الـسير بالعالم إلى مصير أكمل.>> 1

و ـذا يتضح أن آراء الحكيم حول مسألة الالتزام لم تكن آراء جامدة ولا ائية،بل عدلت وتطورت كثيرا،وسايرت المستجدات والتغيرات الـتي طـرأت على التفكير الأدبي في العالم ،فمن البرج العاجي إلى البرج العاجي الخلقي،ومن الأدب الذي لا يلتزم بقضايا ا تمع إلى اعتناق أدب الحياة،فالأدب المعبر عـن شـؤون الناس وحيا م لكن بمسحة فنية،لتتسع دائرة اهتمـام الأدب الملتـزم عند الحكيم حتى تجاوزت ا تمع المحلي إلى ا تمع الإنساني.

----

1 ـ نفسه ص: 172

----- الباب الثاني -----
عناصر المسرحية

------ الفصل الأول ------

قيود الوحدات الثلاثة

إن المسرحية بنية متماسكة وكيان متكامل حيث لا يمكن فصل عناصره بعضها عن بعض إلا من أجل الدراسة[1]. فالشخصية مثلا تتجسد من خلال الأحداث المتعاقبة زمنيا والمؤطرة في المكان.

كما تتكامل المسرحية من حيث النص والتجسيد والمشاهدة،فالنص يحققه المؤلف المسرحي،والعرض يجسده الممثل ووراءه المخرج أمام جمهور يأتي للمشاهدة. ولذا يكثر الحديث في النقد المسرحي عن ثنائيات مثل: المسرحية والعرض،النص والإخراج،التأليف المسرحي والتجسيد المسرحي[2].

والحديث عن التكامل في المسرحية لا يتوقف عند أجزائها فقط،بل يتعداها إلى الحديث عن تعاون كل المكونات وتضافر جميع الأدوار لتجسيد هدف العرض المسرحي،وعن هذا يقول الناقد الإنجليزي جوردن كريج:<< إن فن المسرح ليس هو التمثيل ولا النص،وليس هو المنظر ولا الرقص،ولكنه يتكون من كل هذه العناصر التي تؤلف هذه الأشياء:من الفعل الذي يعد روح التمثيل الصميمية،والكلمات التي تعد جسم المسرحية،والخط واللون وهما خير ما في المنظر،والإيقاع الذي يعد جوهر الرقص.>> [3]

ومع ذلك اهتم كثير من النقاد والدارسين بالمسرحية كنص أدبي،وكوجود فني يتحقق دون حاجة إلى التمثيل،والحكيم واحد من هؤلاء.وقد فتح هذا الاهتمام المجال للحديث عن الشخصية والأحداث والزمان والمكان والحبكة،وقد كان أرسطو سباقا إلى تقسيم المسرحية إلى أجزاء واقتفى أثره أغلب النقاد في هذا التقسيم.

----

1 ـ ينظر د. عبد القادر القط. من فنون الأدب المسرحية.دار النهضة العربية بيروت لبنان.1978 ص: 11

2 ـ ينظر إبراهيم حمادة. طبيعة الدراما .دار المعارف مصر د ت.ص: 6

3 ـ نقلا عن د. إبراهيم حمادة طبيعة الدراما.ص: 7

1 ـ التـصميم الأرسـطي

حدد أرسطو ستة عناصر أو أجـزاء للمسرحية هي: الخرافة،الأخـلاق، المقولة،الفكر،المنظر المسرحي والنشيد[1]،ويعني أرسطو بالخرافة القصة أو الموضوع، وبالأخلاق الطباع أو الشخصيات[2].

وترتبط العـواطف بالشخصية شـأن الطبـاع وتسـاعد في الربط بين أجزاء المسرحية وبنائها.ويأتي بعد ذلك كل ما يشكل المنظر من رسم وموسيقى وأناشيد،وهو آخر العناصر ترتيبا لأنه لا يرتبط بموهبة الشاعر بل يرتبط بموهبـة صانع المنظر،أو المخرج[3].

وقد تحدث الحكيم عن عناصر المسرحية في كتابه ((فن الأدب)) فأسهب في الحديث عن أربـعة منها وهي:الحوار،الموضوع،البناء والطباع أو الشخصية. وذكر بإيجاز عنصري الزمان والمكان وأشار إلى المنظر إشارة محتشمة فقط.

وأولى أرسطو الأهمية لتركيب الحـدث أو العقـدة في المـسرحيّة،حيث يرى أن أهم هذه الأجـزاء في المأساة هو تركيب الأفعال،لأن المأساة لا تحاكي الـناس،بل تحاكي الفعل والحياة،وكذا السعادة والشقاوة وهما من نتاج الفعـل، وأن الناس يكونون سعداء أو أشقياء بسبب أفعالهم[4]. ويؤكـد أن:<< الأشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الأخـلاق،بل يتصفون ـذا الخلق أو ذاك نتيجة أفعالهم،

----

1 ـ ينظر أرسطو.فن الشعر ص:20

2 ـ ينظر د.رشاد رشدي.نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن.هلا للنشر والتوزيع الجيزة مصر ط1 2000 ص:12

3 ـ ينظر نفسه ص: 13

4 ـ ينظر أرسطو.فن الشعر.ص:20

ولهذا فإن الأفعـال والخرافة هما الغاية في المأسـاة؛والغـاية في كل شيء أهم ما فيه.>>[1]

وقبل أن نعرف هل يوافق الحكيم نظرة أرسطو في ترتيب عناصر المسرحية أم يخالفه في ذلك،وهو مـا سنفعله في الوقت المنـاسب،نبدأ ببسط آراء الحكيم حول مكونات المسرحية.

2 ـ مبدأ الوحدات الثلاثـة

ينسب النقد الأوروبي مبدأ الوحدات الثلاثة إلى أرسطو،حيث يرى نقاد العصور الوسطى وكذا النقاد الفرنسيون والانجليز،خاصة في القرنين السادس عشر والسابع عشر،أن أرسطو اشترط وحدة الموضوع أو وحدة الفعل ووحدتي المكان والزمن في المسرحية،ولهذا راحوا يحددون زمن المسرحية بمدة التمثيل أي أن يقتصر الفعل على المدة التي يمكن أن يستغرقها العرض المسرحي،وفي أطول الحالات ألا يتجاوز الحـدث أربعا وعشرين ساعة،كما حـددوا المكان بمساحة واحدة تساوي مساحة المسرح[2].

وتمسكت الكلاسيكية الجديدة التي ازدهرت في فرنسا خلال القرن السابع عشر ميلادي بمبدأ الوحدات الثلاثة،وقد تجلت مظـاهر ذلك في أعمال كورناي وراسين على وجه الخصوص،لكن هذا المبدأ تكرس قبل ذلك على يـد النـاقد الإيطـالي كاستلفترو،الذي ألح في ـاية القرن السادس عشر على وحدة الزمن باعتبـار أن الجمهور لا يمكـنه أن يبقي سـوى مـدة محدودة في قاعة المسرح

----

1 ـ نفسه ص:20.

2 ـ موسوعة المصطلح النقدي.ج1.ترجمة د.عبد الواحد لؤلؤة.المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت لبنان ط2.1983 ص:17.

ولذا لا ينبغي أن تتعدى مدة المسرحية أربعا وعشرين ساعة[1].

لكن أرسطو ذكر وحـدتين فقط هـما الفعل أو الموضوع والزمن،بينما لم يذكر المكان،كما لم يكن صارما في تحديد زمن المسرحية بل اشترط فقط أن تكون المأساة محاكاة لفعل تام له مدى معلوم[2].والمدى المعلوم يعني الزمن المعلوم.

وكان كتـاب المسـرح الانجليزي أول من خـالف مبـدأ الوحـدات الثـلاثة.بل هـاجم جونس هذا المبـدأ،وثـار عليه داعيا كتاب المسرح أن يخالفوه كما فعل شكسبير [3].

3 ـ الموضوع المسرحي

ونجد الحكيم يتحدث عن هذه الوحدات الثلاثة،بدءا بحـسن اختيـار الموضوع المسرحي الذي هو أساس نجاح المؤلف،ويعتقد أن هناك موضوعات لا تصلح للمسرح مثلما هناك موضوعات أخـرى لا تـستطيع أجنحـة الـشعر حملها،دون أن يبدو عليها التكلف والتثاقل والترنح تحت وقر طبيعتها .فطبيعـة الشعر تناسب الأحاسيس والمشاعر وسبر أغوار النفس البشرية،ولهذا مـن غـير اللائق أن يهتم الشعر في نظر الحكيم بأسعار القطن والعملة،كما يسهل للنثر أن يفعل[4] .

وينبغي أن يكون الإنسان هو محور المسرح حيث لا يمكن أن يحتل مكانه الجمـاد أو الأشياء المادية فيكّون ذلك موضوع المسرحية:<<التأليف المسرحي

ـــــــــــــــــــ

1 ـ ينظر د.رشاد رشدي.نظرية الدرامة من أرسطو إلى الآن:ص:80 هل ذكرت من قبل ؟؟؟؟

2 ـ ينظر أرسطو.فن الشعر ص:23

3 ـ موسوعة المصطلح النقدي ج3 ص:311

4 ـ ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب ص:143

لا يمكن أن يعالج موضوعا يتعذر إظهاره على مسرح محدود،بواسطة ممثلين مـن الآدميين،فمثلا ليس للمسرحية أن تعـالج موضوعا وصفيا تلعب فيه الجمـادات والنباتات والعجماوات دورا أهم من دور الإنسـان؛فهذا مما يسهل على القصة المروية الوصفية أن تقوم به ومما يتعذر على القصة التمثيلية أن تظهره لا بد إذن في المسرحية من اختيار الموضوع الممكن إبرازه على المسرح الآدمي!... >> 1

فالنص المسرحي يكتب أساسا للتمثيل الذي هـو فن يرتبط بالإنسـان، والفن من اختصاص الإنسان وهو فعل هادف،ولذا لا يمكن أن يحتل الحيـوان أو الأثاث دور الصدارة في المسرحية،أو دورا أهم من دور الإنسان فيها،لكن يمكن أن يكون للأشياء في المسرح دور كبير كما لهذه الأشياء والحيوانات أحيانا دور متميز في حياتنا،ولهذا جعل الحكيم التمثيل من اختصاص الإنسـان واشترط أن يدور الحدث حول حياته.

ويرى الحكيم أن الاختيـار الجيـد للموضوع هو كسب نصف رهـان المعركة2. أما النصف الثاني منه فيتعلق بالمقدرة الفنية للكاتب،في حين أن الأمـر أيسر بالنسبة للروائي والقصصي،في نظره،حيث يـرى أن كل موضوع يـصلح للرواية والقصة بمجرد جمع التفاصيل والحوادث والاعتمـاد على جودة التعـبير وصدقه3.

وإن الموضوع الذي يتطلب تصويرا دقيقـا ومفصلا للوسط الاجتماعي يناسب المعالجة القصصية بشكل عام أكثر مما يناسب المعالجة المسرحية،وذلك لأن إمكانية التطرق للتفاصيل الكثيرة والمتنوعة من خـلال المناظر المسرحية محدودة

----

1 ـ نفسه ص:143

2، 3 ـ ينظر نفسه ص:143

جدا[1].غير أن هذا لا يعني أن كل موضوع تتوفر له التفاصيل يصلح مادة للرواية.

ويحلو للحكيم أن يشبه الموضوع الجيد في المسـرحية بالنغمة الجيـدة في السمفونية،فهي نوتة جيدة لتوليد النغمـات وتطـورها وتنوعـها،ومادة مفيدة لتشكيل تلك السمفونية،بينما النوتة الرديئة تولد صماء وميتة وهيهات أن ينسج منها أحد،مهما كانت موهبته،نغمات أخرى ليشكل ا سمفونية رائعة.وكـذلك الشأن في اختيـار الموضوع المسرحي،إذ يقول: << ...كذلك الموضوع المسرحي الجيد،هو ذلك الموضوع الذي ما يكاد يلمسه المؤلف حتى يفيض بـين يـديه بالمواقف المتجددة،والأفكار الطريفة،والشخصيات المتنوعة؛حتى ليحس معه أنـه ينمو بالمعالجة،ويكبر ويزدهر،كالشجرة المباركة التي تتهيأ للإثمار !... في حين أن الموضوع الرديء ما يكاد يفتح بابه حتى يغلق،إذا حاول المؤلف إرغامه وحملـه على ما لا يستطيع بطبعه،ظهر العنت فيه والتصنع والافتعال ... >>[2]

ويعمد المؤلف في الغالب إلى الحياة يستلهم أحـداثها،لكن لا ينقلها نقلا أمينا،بل يحاكيها فنيا،معتمدا في ذلك على الاختيـار والعزل؛ونعني بذلك اختيار الحدث أو الأحداث المناسبة للمسرح والمثيرة لاهتمامات المتلقين،ويخضع الاختيار لقيود سياسية وأيدلوجية ويراعي أيضا القيود الجمالية أو الفنية،وهي الأهم[3].

وليس بالضرورة أن يكون الموضوع الجلل في حيـاة الإنسان أفضل مادة وأنسبها لتأليف المسرحية،فالحدث قد يكـون بسـيطا لكـنه مفعم بالدلالـة والمعـاني التي يبرزها المؤلف فينجح العمل نجـاحا كبيرا،مثلمـا فعل الحكـيم

----

1 ـ ينظر فردب .ميليت و جيرالد اديس بنتلي .فن المسرحية ترجمة صدقي حطـاب.دار الثقافـة بيروت لبنان د ت.ص:284

2 ـ توفيق الحكيم.فن الأدب ص: 144

3 ـ ينظر فردب .ميليت و جيرالد اديس بنتلي.فن المسرحية.ص:83 3

في مسرحية "رصـاصة في القلب".ففكر ا بدأت لما طلب سليمان نجيب مـن صديقه الحكيم أن يقرضه جنيها فأبى لكنه خطف منه القطعة النقدية وفر،وأخبره الحكيم في دعابة أنه سيشتري به أكلة لسيدته،فضحك سليمان نجيب وقـال:الله يبارك لك في الجنيه.فانبثق في ذهن الحكيم موضوع المسرحية؛شخص مفلس يحب الاستدانة ويعيش ـا،وقرر الحكيم أن يكتب هذه المسرحية في جو من المـرح والبشر والانسجام[1]. وكان له ما أراد وحقق هذا العمل نجاحا معتبرا.

فإذا اخـتار المؤلف الموضوع المناسب والأحـداث الملائمة عليه التركيز وعزل كل الجوانب التي ليست لها عـلاقة ضرورية بالحدث وبالمعاني والأفكـار المعالجة،والتي من شأ ا أن تعيق تطور الأحـداث أو تحجب دلالا ا لو بقيـت متداخلة مع الحدث كما هو في الواقع [2].

ويؤكد الحكيم على اختيار أفضل العناصر،وانتقاء أنسب التفاصيل للبنـاء الدرامي الذي يحتاج إلى التصميم والذهن الرياضي،يقول: << والتركيز هو الصفة اللازمة " للبناء" والبناء عمل يحتاج إلى شيء من التفكير بل إلى شيء من الذهن الرياضي .فهو ليس مثل"التحليل" مجرد سرد للتفاصيل وطرح للعناصر،إنما هـو اختيار ذهني لخير التفاصيل وأصلح العناصر لتشييد جسم قائم له في ذاته حياة،وله جمال،وتنبعث من مجموعه فكرة. >> [3]

والمؤكد أن الحكيم لا يقصد بالموضوع الفكرة أو الإطار العام للموضوع المراد بالمعـالجة مثل الغـيرة والانتقـام ؛لأن الموضوع هنـا يبقى غير محدد ولا

----

1 ـ ينظر لوسى يعقوب.عصفور الشرق.ص:22.21

2 ـ ينظر د.عبد القادر القط.من فنون الأدب المسرحية.ص:12

3 ـ توفيق الحكيم.تحت المصباح الأخضر.ص:67

واضح المعالم.بل ينبغي أن تكـون فكرة المسرحية وخطوطها العريضة واضحة في ذهن المؤلف،وإذا تم ذلك تبقى العناصر الأخرى من حـوار وشخصيات وبنـاء درامي،وهي صناعة فنية يعول فيها على موهبة المؤلف وخبراته.

ويرى الحكيم أن الصعوبة الكبرى التي تواجه المؤلف المسرحي هي العثور على الموضوع الجيد،ولا يعني بذلك الفكـرة،إنما ثوب الموضـوع الذي يلبسه للفكرة،فقد تتوفر للأديب الموهبة الكـبيرة والمقـدرة المتميزة وسعة الحيلة وقوة المعالجة،ومع ذلك لا ينجح عمله،ولا يسقطه غير الموضوع الرديء[1].

والحكيم نفسه كان يعيش فكـرة العمل الأدبي مدة طويلة قبل أن يشرع في كتابتها،فقد كان يعيش فكرة انتصار الزمن على الإنسان مدة طويلة،قبل أن يجد لها الموضوع المناسب،وكان ذلك لما استمع إلى المقرئ وهو يرتل سورة الكهف[2].

كما كان يحضر لكـتابة ثلاثية،تبدأ برواية "دبيب الروح"التي أصبحت "عودة الروح"،والرواية الثـانية هي "في التراب"،والثالـثة "نحو السماء"،لكنه لم يكتب سوى الرواية الأولى[3]،ولعل ذلك يعـود إلى عثـوره لها على المعـادل الموضوعي المناسب من سيرته الذاتية،والثورة التي عايشها وهو طالب في الثانوية.

وعلى الأديب أن يملك حسا دراميا تجاه أحداث الحياة،حتى يتمكن من استلهامها،والدراما هي استجابتنا العاطفية للأحداث،بمعنى أنه يجب على المؤلف المسرحي أن يحمل عينا درامية في نظرته إلى الأشياء والأحداث[4].

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب.ص:143

2 ـ ينظر صلاح طاهر.أحاديث مع توفيق الحكيم.ص:229

3 ـ ينظر عبد الرحمن أبو عوف.توفيق الحكيم بين عودة الروح وعودة الوعي.ص:208

4 ـ ينظر اريك بنتلي.الحياة في الدرامة.ص:14

ويرى الحكيم أن المؤلف المسرحي يمكن أن يجعل موضوعا أجنبيا موضوعا لمسرحية عربية،ويشترط أن يطبع ذلك بروح عربية،مثلما استطـاع الإسلام أن يطبع بـروحه فن العمـارة البيزنطية والوثنية،كما استطاع شكـسبير أن يطبع بشخصه الأساطير الإيطالية والدانمركية والشرقية[1].

ويشترط الحكيم أن يركز المؤلـف على موضوع المسرحية،وأن يعـزل التفاصيل التي لا تفيـد،ولا تنسجم مع صرامة البناء المسرحي،فاقترب بذلك من تأكيد أرسطو على ضرورة معالجة موضوع واحد وتام في المسرحية.

4 ـ بنية الزمن المسرحي

احتلت قضية الزمن مكانة مميزة في جهود الحكيم الفكرية والفنيـة،فهو لم يكتب عنها مسرحيات من قبيل "أهل الكهف" و"رحلة إلى الغـد" فحسب،بل تجاوز ذلك إلى التنظير الأدبي.

وكثيرا ما يتخـذ الزمن عند الحكيم مفهوم البعث ومنـاشدة السرمدية والأبدية،وأن الخلود لا يتحقق في نظره سوى بشيئين هما الحب والفن[2].
وأكد الحكيم في كثير من المناسبات على تشـابه وتلاحم العـلاقة بين المسرحية والقصيدة،من حيث هي بنية ونسق وإيقاع،والإيقاع يفضي بنا إلى الزمن.

فالمسرحية شكل فني عنفواني يرسم الهدف بدقة،ويختصر الدروب ليصل إليه.وهي شكل يستلذ الاختصار والإيجاز،ولذا يحسب زمن المسار فيها بالثانية إن لزم الأمر[3].

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم.ثورة الشباب.ص:25

2 ـ ينظر جان فونتان.الموت والانبعاث.ص:139

3 ـ ينظر اريك بنتلي.الحياة في الدرامة.ص:107

وربط أرسطو بين المدى والجمـال،فأكـد أن الجمال يقوم على العظـم والنظام،فالهيكل الصغير جدا لا يمكن أن يكون جميلا في نظره؛لأن ذلك سيصعب علينا الإدراك،وكذلك الشـأن إن كان عظيما جدا بحيث لا يمكن أن يحيط بـه النظر فيدرك جماله[1].

ولهذا يقودنا أرسطو إلى الاستنتاج القائل إن أفضل زمن للمـسرحية ألا يكـون قصيرا مخلا ولا طويلا مملا،ويقول: << ...ولوضع قـاعدة عامة في هذا نقـول إن الطول الكافي هو الذي يسمح لسلسلة من الأحداث،التي تتوالى وفقا للاحتمـال والضرورة،أن تنتقل بالبطل من الشقاوة إلى النعيم أو من النعيم إلى الشقاوة. >> [2]

فالجمهور يمكث مدة محدودة بالمسرح،ولا يمكن له أن يصبر بقاعة العرض ساعات طويلة، وإلا لـصار الأمـر عقابـا لا اسـتمتاعا بمـشاهدة عـرض مسرحي.وعلى زمن المسرحية أن يكون منسجما مع المدة التي بمقدور الجمهـور أن يبقى خـلالها يشاهد العرض بالتركيز المطلوب.

وهذا ما ذهب إليه الحكيم أيضا حيث رأى أن المسرحية نوع مـن الأدب الذي لا يملك صاحبه الحرية في الحيز الذي يصب فيه فنه،ولا في الوقت الـذي يعرض فيه عمله[3].ويقول الحكيم:<< فالوحي عند الموسيقي ومؤلف المـسرحية يجب أن ينظر في الساعة من حين إلى حين،ليعرف الحدود التي يتحتم عنـدها أن يتوقف.>> [4]

ويتجلى دور الزمن في معمارية المسرحية من خـلال حوار أجراه الحكيم

----

1 ـ ينظر أرسطو.فن الشعر.ص:24،23

2 ـ نفسه ص:24

3 ـ ينظر توفيق الحكيم .فن الأدب.ص:142، 143

4 ـ ينظر نفسه ص:147

مع بريسكا بطلة مسرحيته "أهل الكهف"،وهو حوار يكشف أهمية كل لحظـة زمنية في العمل الدرامي.

كانت الأميرة بريسكا تعيش في رغـد بقصر والدها الملك دقيـانوس إلى أن بعث مشلينيا من كهفه فوقعت في حبه،لكن القدر لم يدعها تتمتع بهذا الحب حينما قضى بموت مشلينيا.ولم يكن هذا القدر القاسي في نظرها غير قلم الحكيم.

ولذا قرر الحكيم أن يهبط من عليائه ذات ليلة،ويتفقد مخلوقات أدبه كما تفعل آلهة الأساطير.وهاهو الحكيم يلتقي الأميرة الغضبى بريسكا التي ما إن رأتـه حتى صاحت:

ـ إني أبغضك من أعماق قلبي !...

ـ أستغفر الله !... لماذا يا سيدتي ؟...ما جنايتي ؟!...

ـ وأحتقرك؛كما أحتقر "غالياس" !...

ـ لاحظي يا سيدتي ـ قبل كل شيء ـ أن ليس لي لحية "غالياس " !...

ـ قل لي أنت ـ قبل كل شيء ـ ماذا عليك لو أنك أبقيت لي "مشلينيا" ؟... لو أن قلمك تمهل لحظة صغيرة ولم يقصف تلك الحياة قبل أن يحضر "غالياس" وعاء اللبن ... ! ماذا كسبت أنت من موت "مشلينيا"قبل الأوان ؟...لحظة واحدة صغيرة كانت كافية لإنقاذ الفتى !... لكنك ضننت بها أيها القاسي الظلوم !... [1]

وحـاول الحكيم إفهام بطلته أنه ما كان يملك أن يؤخر الأمر قليلا حتى يحضر اللبن ويعيش مشلينيا.فيقول لها:

ـ فأنت تريدين أن أؤخر موت "مشلينيا " دقيقـة،ولا تعلمين أن هذه الدقيقة الواحدة كانت كفيلة أن تغير وجه القصة،وتقلب مصير الأشخاص،وتلقي عناصر

----

1 ـ توفيق الحكيم.عهد الشيطان.ص:75،76

الفوضى في العمل كله... كلا يا سيدتي! ...لم أرد موت "مشلينيا"ولم أرد بقـاءه، ولم أحب ولم أكره،ولم أظلم ولم أعدل! ...

إن الخالق لا يمكن أن يخضع لغير قانون واحد: " التناسق " ... ! [1]

فالسر كله إذن في التناسق بين أجزاء الهيكل الفني أو العمل الفني،حسب الحكيم،الذي يرى أن تغييرا بسيطا في الزمن وزيادة برهة إضافية أو إنقاصها من العمل يفقده التوازن والتناسق،ويصبح فوضى لا يحكمها نظـام؛لأن تلك البرهة القصيرة والهينة في نظرنا بإمكا ا أن تشوش إيقاع المسرحية،كما أن إنقاص دقيقة من زمن المسرحية قد يمنع حدوث فعل أو واقعة لها أهميتها بالنسبة للعمل الفني.

وللبرهة الهينة من الزمن أهميتها عند الحكيم حتى في حياة البـشـر لا في العمل المسرحي فقط،فالثواني المعدودات قد تغير مصير الإنسان بعد مرور سنوات طـويلة من عمره لم يحدث فيها شيء،وهو ما أحس به مصطفى أحد أبطـال رواية "عودة الروح "وقال: << ..خمس ثوان في حياة شخص هي لا شـيء،ومع ذلك قد تكون أحيانا هي كل شيء!..ينقضي عمر شخص كله دون أن ينحرف أساس حياته أنملة،وقد تأتي خمس ثوان فقط،فتستطيع أن تغير هذا الأساس أو أن تقلبه رأسا على عقب ! ...>> [2]

ويقوم المؤلف المسرحي بعزل الأعوام والفترات الزمنية التي تمر بلا حدث ويركز فقط على ما يفيد بناء المسرحية،والمؤلف المسرحي البارع هو الذي يعرف كيف يؤلـف بين عناصر عمله فتقوم الشخصية بالعمل الضروري في الوقـت المناسب.

ويكون إيقاع الزمن رتيبا وفاترا في الحياة قياسا إلى الزمن في المسرحية حتى

----

1 ـ نفسه ص:77

2 ـ توفيق الحكيم.عودة الروح.الجزء الثاني.دار الكتاب اللبناني بيروت لبنان.ط 2 .1985 ص: 142

أن فورستر يقول:<< في الحياة نقتل الوقت وفي المسرحية الوقت يقتلنا >>[1] ومما لا شك فيه أنه يقصد صرامة الزمن وتأثيره في المسرحية،فالزمن هو الذي يقول كلمته ويحقق الفاجعة في الوقت المناسب في المآسي الفنية الكبرى.

3 ـ دلالات الفضاء المسرحي

إذا كانت المسرحية صارمة في مسألة الزمن؛ فهي صارمة أيضا بالنسبة للمكان،فبما أن الجمهور يذهب إلى مكان واحد؛أي قاعة المسرح،فلا ينبغي للمسرحية أن تحمله من مكان إلى آخر،فينتقل المكان من روما إلى أثينا مثلا[2].

كما أن للفضاء مدلولات كثيرة،حيث لا يتحدد مفهومه في الإطار الضيق الذي تجرى فيه وقائع المسرحية،بل ينفتح الفضاء المسرحي على فضاء أوسع بمفهومه الاجتماعي والحضاري،ويسهم في تشكيل علاقات كثيفة ودالة بين مختلف الوسائط المباشرة وغير المباشرة في المسرح.

وهكذا فالمكان المسرحي لا ينحصر في المكان الذي يقام فيه العرض المسرحي،ولا يحدد أيضا بالمبنى المادي المتمثل في قاعة العرض التي تتسع للممثلين في موقع تسلط عليه الأضواء،وللجمهور الذي يخصص له الحيز الواسع يتابع منه ما يقدم على المنصة،وإنما هو أوسع وأشمل بما تجذر من علاقات وما ترسخ من تقاليد حضارية،ويقول الدكتور مخلوف بوكروح:<< والفضاء المسرحي ليس مجرد خاصية من خواص الواقع المادي حيث إنه يعد بناء تاريخيا للخبرة الاجتماعية،ذلك أن الفضاء الظاهري للمسرح هو عرف ثقافي أصبح فيما بعد عنصرا نشطا للتعبير الفني سواء من حيث تكوينه للرؤية أو من حيث تحديده

\- - - - - - - - - - - -

1 ـ ينظر اريك بنتلي.الحياة في الدرامة.ص:107

2 ـ ينظر د.رشاد رشدي.نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن.ص:80

للسياق،إنه مكـان يتيح إمكـانية التعبير،وهو خـاصية من خصائص الثقافات والحضارات.>> [1]

وقد ميز العالم الأمريكي إدوارد .ت.هال **E.T.HALL** بين ثلاثة أنواع مـن الفضاء،وتتمثل في المقوم أو الفضاء الثابت الذي يشمل كل التشكيلات المعمارية وشكل المسرح وأبعـاده،والفضاء نصف الثابت،ويشمل الأشكال التي يمكـن تحريكها كالأثـاث وكل ما يمثل الديكور والإضاءة في المسرح.والفـضاء غـير الشكلي ويتمثل في المسافات المتغيرة بين الأفراد،وهو ما يتمثل في العلاقـات بين الممثلين،والممثل مع المشاهد،والمشاهد مع المشاهد[2].

وينبغي الحرص في تجسيد الفضاء المسرحي ليكـون ملائمـا للممـثلين وللجمهور بصورة أخص،فيكون حيزا محفزا على الاجتماع وجلب الجمهور لا أن يكون طاردا للاجتماع حسب تعبير همفري أوزموند**H.OSMOND** [3].

ولهذا يضع المؤلف المسرحي المكـان نصب عينيه وهـو يكتـب نـصه المسرحي،وكذلك الشـأن بالنسبة للمخرج المسـرحي،الذي عليه أن يحسـن استغلال مساحة المنصة ويوزع الممثلين عبر مختلف وحدات العرض المـسرحي، ويستغل كل مكـوناته من أجل إرسال الرسـائل العديدة والمكثفة الـدلالات والعلامات من خلال الدال المرئي بالدرجة الأولى.

ويرى الحكيم أنه من القيود المفروضة على المؤلف المسرحي غياب الحرية

----

1 ـ ـ د.مخلوف بوكروح.التلقي والمشاهدة في المسرح.مؤسسة فنون وثقافة لولاية الجزائر.الجزائـر . 2004 ص:91

2 ـ كير إيلام.سيمياء المسرح والدراما ترجمة رئيف كرم.المركز الثقافي العربي.بـيروت لبنـان.ط1 1992 ص:99.98

3 ـ ينظر نفسه ص:101

للمؤلف المسرحي في اقتطـاع تذاكر لشخصياته ترحل بموجبها في المكان مثلما تشاء،فحرية التنقل بالحوادث والأشخـاص محظورة عليه؛فليس له أن ينطلـ ـق بقلمه فيهيم بأبطـال مسرحياته من مكان إلى مكان كالروائي؛فيجلس أشخاصه في بيت ثم ينقلهم في الصفحة الموالية إلى الجبل أو جوف طائرة أو ظهر سفينة1.

فالأماكن التي تكون مسرحا للأحـداث ينبغي أن تراعى فيها إمكانيـة الإخراج لأن المسرح موجه للتمثيل بالدرجة الأولى،ولذا ينبغي أن يتقيد المؤلـف بذلك:<< إن المسرحي مقيد بمناظـر قليلة،يجب أن تجرى في إطارهـا المغلق كل القصة التي يعرضها!... هذا الحيز الضيق ؛لا بد أن تتحرك فيه أعظم المآسـ ـي البشرية والمهازل الإنسانية،وأن تحدث من الأثر في النفـوس ما تحدثه ـ أو ربما أكثر مما تحدثه ـ الرواية المروية،التي يتحرك أبطالـها في كل صفحة أو سطر بين مشارق الأرض ومغار ا ! ... >> 2

والحكيم الذي يتحدث عن قيود تغل الكاتب المسرحي قياسا إلى المؤلـف الروائي،يحلو له أن يتغنى بالحرية وحرية الفنان،ولهذا تجده في فكره وأدبه محاولات لكسر كل الأغلال بما في ذلك سجن المكان،ويضيق ذرعا بالإطار والحيز المكاني بل يضيق حتى بحيز الجسم:<< إني أضيق ذرعا ذا المكان ذا الجثمان.الجثمـان خلق المكان... كما خلق الماء الإناء. >> 3

ويمقت الحكيم المكان لأنه يرى فيه عائقـا يشـده إلى الأرض والمـادة ومتطلبات الجسد المحدودة،ويمنعه من الانطلاق في عوالم الروح والفكر وآفاقـه الرحبة .

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب.ص:146

2 ـ نفسه ص:146

3 ـ صلاح طاهر.توفيق الحكيم المفكر.دار الكتاب الجديد مصر.د ت.ص: 322

ولا يمكن فصل المكان عن الزمان،في الحياة وفي العمل الأدبي،بحيث ما من حـدث يقع إلا ويقع في زمـن معلوم ومكـان محـدد،ولهذا يقول الشـاعر ألكسندر : <<ليست هناك لحظة زمـانية بغير موضع في المكان،ولا موضـع في المكـان بغير لحظة زمـانية..,فالموضوع يتمثل في لحظة واللحظة تشغل موضعا. وليس هناك تلك الأشياء التي يقـال لها مواضيع أو لحظات تقوم بذا ا،كل مـا هناك لحظات موضعية أو أحداث صرف>> [1]

ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن الزمن كثيرا ما جاء متلبسا بالمكـان في مسرحيات الحكيم،ولا سيما في مسرحية "أهل الكهف"،فالعـلاقة بين الفتية والحياة لم تكن على أسـاس الزمن فقط،فالزمن الذي انتصر عليهم لم يكن زمانا مجردا بل كان متلبسا في المكان[2] .

والحقيقة أن أهل الكهف لم يستطيعوا التأقلم مع الحيـاة الجديدة لا لأن الزمن بمفهومه الذهني فرض عليهم ذلك؛أي الزمن ا رد عن الحدث والمكـان أو الأبدية،بل إن الزمن تجلى في المكان الذي يعكس آثـارا ونتائج يستحيل معهـا لأهل الكهف أن يحيوا في هذه الحياة الجديدة.

ومن هذا المنطلق أيضا تكون مشكلة شهريـار في مسرحية "شهرزاد"،التي سنفرد لها تحليلا في فصل لاحق،ليس مأسـاة المكـان فحسب بل مأساة الزمن أيضا،فشهريـار حينما يعود إلى شهـرزاد من رحلته يكون قطـار الزمن قـد مضى،ولذا تعجز شهرزاد،رغم استنجـاده ا،أن تعيـده إلى سـالف عهده، فيبقى معلقا بين السماء والأرض كما تقول شهرزاد في المسرحية.

----

1 ـ نقلا عن د.عز الدين إسماعيل.قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر.ص:252

2 ـ ينظر نفسه ص:250

ويمكن الحديث عن نوعين من المكان المسرحي؛المكان الذي تقع فيه أحداث المسرحية،مثل البندقية في "تاجر البندقية" ومملكة ثيبة في"أوديب الملك" وضفاف النيل في" إيزيس"،وقصر دقيانوس والكهف في "أهل الكهف"،والحديث عن مكان تمثيل المسرحية أو فضاء العرض.حيث لا يمكن إهمال عامل تأثير التصميم المعماري لقاعات العروض المسرحية،من بين عوامل أخرى،على كتابة النص المسرحي[1].

وإن لتصميم المسرح دور كبير في نجاح العروض المسرحية،فالمسافة ووضعية المنصة بالنسبة للجمهور بإمكانها أن تحدد العلاقة بينه وبين الممثلين، وكذا العرض،فجعل المنصة مرتفعة بالنسبة لمقاعد الجمهور تجعل الممثل أسطورة تتجه إليه الأنظار باعتزاز بعد نهاية العرض في نظر بيتر بروك الذي يسمي تلك العلاقة ب"العلاقة الزائفة"التي دامت سنوات،ولو جعلنا مقاعد المشاهدين أعلى من المنصة فينظرون إلى أسفل حيث يجري التمثيل،لا شك أن النظرة ستتغير ولن تبقى تلك الهالة للممثل[2].

ومهما بلغت أهمية الزمن في المسرحية،فإنها تتحدد وتدرك أيضا في إطار أو في فضاء مكاني،فالمسرح فضاء فارغ حسب بيتر بروك،يتميز عما يحيط به من فضاءات بواسطة مؤثرات متطورة كالستارة والمنصة [3]،وهو أيضا معد لأن يملأ بصريا من خلال الممثلين والديكور،وصوتيا من خلال الحوار والمؤثرات الصوتية

----

1 ـ ينظر كير إيلام.سيمياء المسرح والدراما.ص:74

2 ـ ينظر بيتر بروك.النقطة المتحولة:أربعون عاما في استكشاف المسرح.ترجمة فاروق عبد القادر .سلسلة المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون.الكويت1991.ص:213

3 ـ ينظر كير إيلام.سيمياء المسرح والدراما ص:88

كالموسيقى.

ويجب الإشارة إلى أن الفضـاء المسرحي التقليدي هو الأنسب لتشكيل عادات يسميها بيتر بروك ب"العـادة الدرامـية"،وهي الكفيلة بتحقيق التركيز ومتابعة الحدث،فما يميز العملية المسرحية أ ا قد تتشابه أحيانا مع وقائع الحياة لكنها بفعل شروط وتقنيات معينة،هي تقنيات المسـرح،تجذب الاهتمـام البالغ والتركيز الكبير[1]،ولهذا فللمكان وأبعـاده علاقة كبيرة بالتركيز والمتابعة،فبدون متابعة الجمهور لا يكون للمسرح وجود.

ويعد الفضاء في العـرض المسـرحي عنصرا أساسيا،حيث مثلما لا يمكن تصور مسرح من دون ممثل،لا يمكن تصور المسرح بلا فضاء؛والمقصود بـذلك الفضاء المسرحي بكل علاقاته المنفتحة على الممثل والسينوغرافيا،كـدال يكشف موهبة المخرج ورؤيته[2].

ولا يمكن عزل المكان المسرحي عن سياقاته الاجتماعيـة والـسياسية والاقتصادية والإيديولوجية[3].ولهذا يعد كل عنصر عناصر المسرحية بمثابة جـذور لغرس المسرح في الحياة والواقع الذي يعيش فيـه المؤلـف المـسرحي والممثـل والمخرج.

ويمكن القول إن الحكيم يلح على حسـن اختيـار الموضوع المنـاسب

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم.قالبنا المسرحي.المكتبة النموذجية الحلمية.مصر د ت.ص: 14

2 ـ بيتر بروك.النقطة المتحولة.ص:216

3 ـ ينظر بوول شاوول.المسرح العربي الحديث.ص : 168

4 ـ ينظر نفسه ص: 170،169

للمسرحية،والتركيز على الأحـداث المفيدة للبنية الدرامـية بحيـث لا تتـسع المسرحية للتفاصيل الزائدة التي لا تفقد العمل الفني وتماسكه.

ويشترط الحكيم التقيد بالمكان في التأليف المسرحي،حيث لا يمكن القفـز بسرعة الروائي،كما لا يمكن للمخرج المسرحي أن يتنقل بشخصياته من مكـان إلى مكان كما هو الحال في الإخـراج السينمائي،بل ينبغي مراعـاة إمكانيات وخصوصية الإخراج المسرحي،وكذا مراعاة الزمن وحال الجمهور فلا يجب أن تطول المسرحية حتى يمل المتفرجـون أو يتعذر عليهم متـابعة العرض الطويـل حتى ايته.لكن الحكيم لا يحدد مدة العرض المسرحي ولا عدد الأماكن التي يمكن أن تكون مسرحا للأحداث المسرحية.

ويجب أن نشير إلى أن الحكيم قد بالغ في جعل التألـيف المسرحي محاطا بالعوائق والصعوبات قياسا إلى الكتـابة الروائية،وهو حينما يـؤكد أن الفـن المسرحي فن صعب إنما يعني أنه الفن الأرقـى بالضرورة.لكن لا يخفى أيضا أن لكل فن قواعده وشروطه وصعوبـاته،فإذا كان الروائي يتمتع بحرية التنقـل في المكان والتحرر من الزمن فإن مهمته شاقة أيضا،وتتمثل في تشكيل بنية متماسكة رغم تشابك الأحداث وتعدد الشخصيات.

--------- الفصل الثاني ---------

الحوار وإعادة ترتيب عناصر المسرح الأرسطي

إننا نذهب إلى المسرح لنشاهد عرضا مسرحيا،ونرى ممثلين ونستمع إليهم وهم يتكلمون لغة درامية،لكن الاهتمام باللغة يتصدر أحيانا الاهتمـام برؤيـة العرض،وهذا ما يفسر شغـف كـثير منـا بفن في المونولوج.إن للكـلام في المسرح متعة كبيرة،فنحن نستمتع بالشعر المعتمد أساسا على البراعة اللغوية،ونقرأ القصة والرواية والخطب الجميلة والحماسية وفيها متعة اللغة أيضا،لكن المختلـف أن كلام المسرح يلـقيه ممثلون يوهموننا بأن ما يقومون به هو جـزء من الحياة ،ولعله جزء الحياة الجميل والممتع،وهذه قوة الحوار ولغته.

ولهذا يعلن الحكيم ولعه بالحـوار المسرحي،حيث يقول:<< إني أحب هذا اللون من الأدب"..وهو " أدب الحوار "ففيه أجـد نفسي..وأحاور نفـسي.. وأناقش نفسي بأفكار..وتساؤلات وقضايا..لا يستوعبها إلا الحوار! ..>> 1

ويذهب الحكيم إلى أن الحـوار ملكة توهب أكثر منه مهارات تكتسب، وهو استعداد طبيعي يعتمد عليه أولئك الكتـاب الذين يميلون إلى الاقتضاب 2.

1 ـ وظائف الحوار المسرحي

ولعل أهمية الحـوار المسرحي عند الحكيم تنبع من وظائفه المتعـددة،فهو يؤدي مهام الراوي في الرواية أو يعـوض وظيفة السرد،لأن الروائي يمكـن أن يتدخل في اللحظـة المناسبة موضحـا ومفسرا للقارئ ما غمض من المواقـف والأحداث،وهو ما يحرم منه المؤلف المسرحي الذي يقول عنه الحكيم: <<... فهو لا يمكن أن يخرج عن قالبه المسرحي التمثيلي الذي يقضي بأن تجـرى الحـوادث دائما من أفواه أشخاص يتحاورون،وإذا تحاوروا فلا ينبغي أن يظهر المؤلف بينهم

----

1 ـ لوسى يعقوب.عصفور الشرق.ص:33

2 ـ ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب.ص: 148

أو يتدخل فيما يقولون ليصف ما غمض من أحوالهم وتصرفا م،في حين أن هذا كله ممكن مباح لقصصي الرواية الذي لا حرج عنده ـ كلما غمض موقف ـ من أن يتدخل بنفسـه واصفا محلـلا مفسرا ما يجري في رؤوس أشخاصه من أفكار،وما يحدث في نفوسهم من انفعالات...>> 1

كما يمكّن الحوار من جعل الشخصية تقوم بأفعال أمامنا وتخبرنا بأحداث وقعت في الماضي دون أن نشتم رائحة المؤلف الذي هو مجبر على إخفاء وجوده، يقول الحكيم:<< ... المؤلـف المسرحي مغلول اليدين مطلـوب منـه أن يخلـق أشخاصا دون أن تقع عليهم نقطة من مداد قلمه تفضح وجوده أو تكـشف أن خلف مخلوقاته مؤلفـا ...حديثهم ـ وحده فيما بينهم ـ هو الـذي يجـب أن يخلقهم ...وهذا الحديث ـ بألوانه المختلفة ـ هو الذي يميز طباع كل منهم عن الآخر ؟ >> 2

وتذهب الناقدة جانا ميشيل إلى أن مهمة الحوار الأساسية هي الكـشف عن الشخصية في أبعـادها المختلفة؛فبفضل الحـوار نعلم مـا كان من أمر تلك الشخصية،وعليه أن يخبرها بما هي عليه الآن ويلمح إلى ما ستصير إليه 3.

وعلى عاتق الحوار يقع تلوين المواقف والأحداث،وعلى لغته المسرحية أن تعكس ذلك طبقا للون المسرحية؛فإن كانت مأساة ينبغي أن يختار المؤلف ألفاظا تثير الفزع والشفقة،وإن كانت ملهاة ترصد ألفاظا ساخرة تشع دعابة وفكاهة 4.

----

1 ـ نفسه ص:144، 145

2 ـ نفسه ص:145

3 ـ ينظر د.عز الدين إسماعيل.قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر.ص:39

4 ـ ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب.ص:149

وينبغي للحوار أيضا أن يجعل الشخصية تنمو وتتطور أمام الجمهور مـن خلال كلامها ومواقفها التي تنسجم مع الطباع:« ولا تقف مهمة الحـوار عند رسم الحـوادث؛وتلوين المواقـف؛بل هو الذي يعول عليه أيضا في تكـ ـوين الشخصيات؛ فلا بد لنا أن نعرف عن طريقه طبائع الأشخاص،ودخائل نفوسهم، فهو الذي يجب أن يظهرنا على ما ظهر منهم ومـا خفي،ما يفعلون أمامنا،وما ينوون أن يفعلوا،ما يقولون لغيرهم من الأشخاص،وما يضمرون لهم في أعمـاق النفوس...! » [1]

كمـا يهيئ الحـوار ما يسميه الحكيم ب"خلق جو المسرحية "،ويعني به الانطباع الذي يصاحب كل مراحل المسرحية ويوافقها،فيعين القارئ والمتفـرج على فهمها وتذوقها،وينبغي أن يتماشى مع نوع المسرحية؛فإذا كانـت مأسـاة أشاع الحوار جـوا من الأسى العميق المؤثر في النفوس المؤدي إلى الـتطهير،وإن كانت ملهاة بث منذ البداية روحا من الدعابة والسخرية التي تحقق مغزى انتقاد الحياة والسلـوك،ويظل كل ذلك جوا مرافقا لأطوار المسرحية.

ويختلف الجو المسرحي من مسرحية إلى أخرى،ولو عند المؤلف الواحـد. فالأجواء المسرحية في "العاصفة" مختلفة عن أجواء مسرحية "عطيل" بالرغم مـن أن مؤلفهما واحد وهو شكسبير،ويعلق الحكيم على ذلك قائلا:« فالحوار هـو الحوار،والمؤلف هو المؤلف ولكن الحوار ينسج لكـل مـسرحية الجـو الـذي يلائمها! ... » [2]

لكن الجو المسرحي لا يصنعه الحوار وحده كما يزعم الحكيم،بل تشترك فيه كل عنـاصر المسرحية كالحدث والشخصيات بطباعها المختلفة والعلاقـات

- - - - - - - - - - - -

1 ـ توفيق الحكيم.فن الأدب.ص:149،150.

2 ـ نفسه ص:150.

القائمة بينها،وكذا الأشـياء المحيطة بتلك الشخصيـات،وهو ما يكّون الفضاء المسرحي أو المنظر،يقول الدكتور نبيل معلا: << يأتي الجـو من عـلاقة الإنسان بالإنسان الآخر،أي من علاقة شخصية بأخرى ومن الوضع الذي يحيطهـا،ومن نمط التفكير الإنسـاني،ومن إيقاع حياة الشخصية،ومن الحالة التي توجد فيهـا، جسديا ونفسيا.وإذ تتحقق العلائق،على خشبة المسرح،كما في الحياة اليوميـة، فإ ا لكي تكون مفهومة ومستوعبة،ولكي يلتقط المتفرج دلالا ا،لا بد لها مـن جو يحملها.>> [1]

وحتى الإرشـادات المسرحية يئ الأجـواء وتساعد في توجيه القـارئ والمخرج للدخول في جو المسرحية منذ الشروع في قراء ا،وترافق القارئ مـع مناظر وفصول المسرحية.لكن لا ينبغي للمؤلف المسرحي أن يعتمد كثيرا علـى الإرشادات المسرحية في القيام بوظائف موكلة أصلا للحـوار،فهو إن فعل ذلك ينم على أنه لم يستطع التخلص من الرواية،وأنه سلك اتجاها مضادا للمـسرح[2]، فالمبالغة في الإرشادات المسرحية دليل على أن المؤلف كاتب روائـي لم يحـسن اختيار النوع الأدبي الذي يكتب فيه.

وقد بالغ الحكيم في إسناد مهمة تكون الجو المسرحي للحـوار،حتى وإن كنا لا ننكر ما للّغة والحوار من قدرة على خلق أجواء درامية وعاطفية تشع نبلا وكبرياء،كما في المسرحيات الكلاسيكية.بيد أن كل مسرحية تعرف كيف تنسج أجواءها المسرحية حتى لو غاب الحوار اللغوي كما في المسرح الصامت.

----

1 ـ د نديم معلا.لغة العرض المسرحي.دار المدى للثقافة والنشر دمشق سوريا .ط1 2004 ص: 55

2 ـ اريك بنتلي.الحياة في الدرامة ص:87

2 ـ صفـات الحوار المسـرحي

يتميز الحوار المسرحي بعدة مميزات تجعله مختلفا عن المحادثة العادية التي تخلو من الفن والجمـال في معظم الأحيـان،لأن وظيفة الإبلاغ والإفهام فيها تغلب على الوظيفة الجمالية.فإذا كنا نجد في المحادثة العادية الإنسـان الفـصيح وغـير الفصيح أو الإنسان البليغ والإنسان المصاب بالعي،وكذلك الذي يلقي كلاما لا يكاد يفهم،فإننا في المسرح وفي أغلب الحالات نجد شخصيات لبقة في كلامها،أو فصيحة ومقنعة في حديثها،وتتحدث أحيانا كلاما مفعما بالشاعرية والحكمـة ، مثلما تتطلب السياقات الدرامية[1].

ويعتمد الحوار المسرحي على الإشارة التي تفصح عن الطبائع واللمحة التي توضح المواقف[2]،وهذا يتطلب مقدرة فنية وبراعة أدبية،لكن يجب القول أن اللغة المسرحية هي لغة مرجعية ،بيد أن مرجعيتها لا تتعدى في أغلب الأحيان الفضاء المسرحي،فأدوات الإشـارة مثل هذا وهذه وذلك ،عادة ما تتجسد مرجعيتـها بأصـابع الممثلين وهي تشـير إلى أشياء تمثل الفضـاء المسرحي،وتشير أيـضا إلى المشاهدين فتزداد قوة الاتصال.

ويلح إريك بنتلي على أن المسرح يعوضنا في الغالب عن أشياء نفتقدها في الواقع بما في ذلك الكلام الجيد،والقدرة على التعبير،فكأن الحوار المسرحي تكفير عن فظاظة التكلم الجزافي في حياتنا،يقول : << الفنـون تعويضية.لقاء الكتابة الرديئة التي نقرأها كل يوم،يهيئ لنا الأدب الكتـابة الجيـدة التي تدهش وتسر. لقاء الكلام الرديء الذي نسمعه كل يوم يئ لنا الدرامـة الكـلام الجيد الذي يدهش ويسر.إن الدرامـة حلم المتكلم وانتقـام الرجل السكـوت..فالمسرحية

----

1 ـ ينظر اريك بنتلي.الحياة في الدرامة.ص:85

2 ـ ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب. ص:148

يكتبها إنسان لا يريد إلا الكـلام لجمهور لا يريـد شيئـا سوى الإصغاء إلى الكلام.>> [1]

ويلح الحكيم على أن أهم صفـات الحوار المسرحي الجيد الإيجاز،ويحلو له أن يقارن دوما بين المقطع الحـواري والبيت الـشعري،فكما يخـضع البيـت الشعري للوزن وكلماته معدودة ومنسجمة مع الوزن،على الجملة في الحـوار أن تخضع للإيجاز والتلميح والتكثيف؛فالحوار عدو الحشو والإطالة شأن الشعر الذي يوفر لكل كلمة حيزا معلوما لا مكان فيه للزيادة والتكرار [2].

ولا غرابة أن يؤكد الحكيم على الصلة بين الشعر والحـوار المـسرحي النثري،لأن أول من بدأ كتابة المسرحيات هم الشعراء،والمسرحيـات اليونانيـة كتبت شعرا،فصلة الشعر بالمسرح صلة حميمة للغاية منذ القدم وما تزال قائمة إلى اليوم.

وبالرغم من أن الأحداث في المسرحية تعود إلى الزمن الماضي قياسـا إلى الحاضر الذي تقرأ فيه المسرحية أو تمثل أثناءه،إلا أن المسرحية تجعل المتلقي يشعر كأ ا تقع الآن:<< ...وهو ـ المؤلف المسرحي ـ لا يقصها علينا حكاية وقعـت في الماضي،ولكنه يقيمها أمام أعيننا في الحاضر حية نابضة تتحرك... ! فالحوار هو الحاضر...هو ما يحدث في اللحظة التي نحن فيها.حاضر أبدي لا يمكن أن يكـون ماضيا أبدا..اقرأ مسرحية لـ "سوفوكليس" أو "شكسبير" أو "موليير" ـ اليوم أو غدا ـ كما قرأها قبلك بأجيـال وقرون أنـاس كثيرون،فإن الحـوار يبرز

----

1 ـ توفيق الحكيم.فن الأدب.ص: 148

2 ـ ينظر اريك بنتلي.الحياة في الدرامة.ص:82

أشخاصا ماثلين حاضرين،يتكلمون ويتحركون ؛في حاضر دائم...! >> 1

3 ـ الحـوار والأسـلوب

تتكرر الموضوعات الكبرى في المسرح منذ الإغريق إلى اليوم.الغيرة،القتـل ،الثأر ومحاولة الفكاك من القدر،هذه الموضوعات عالجها المسرح منـذ نـشأته الأولى في بلاد اليونان وما زال يعالجها إلى اليوم،ولا أحد مـن نقـاد المـسرح والمؤلفين والمخرجين طالبوا بالكف عن معالجة هذه الموضوعات المطروقـة،ولو فعلوا ذلك فكأنما قالوا ابتعدوا عن المسرح.والغريب أننا لا نشعر البتة بأن هنـاك تكرارا في الموضوعات التي يعالجها المسرح.أما الحكيم فيعلل ذلك بأن الفنان قادر عبر العصور على ابتكار كل مرة طريقة جديـدة للتعـبير عـن الأفكـار أو الموضوعات القديمة،يقول:<< ...لأن الفن لـيس في ذات الكـلام أو الفكـرة أو العاطفة،إنما هو في ألوان الأثواب التي ترتديها هذه الأشياء على مدى الأحقـاب .إن الفن هو الأسلوب،والأسلوب هو الفنان.>> 2

إن السر كله إذن في الأسلوب،ولذا فامتلاك زمام أمره ليس سـهلا وإلا لأصبح كل الناس من معشر الفنانين.كما أن الأسلوب لا يتاح للكاتب بمجـرد التمكن من ناصية اللغة،إذ لا بد للكاتب من الابتكار والـتمكن مـن إبـداع الأسلوب الخاص به: << ...ولست أعني بالأسلوب (اللغة المنمقة) إنما الأسـلوب هو الطريقة التي يبتكرها الكاتب أو الفنان لاقتناص أدق المشاعر وأرفع الأفكار. الأسلوب هو وحده الذي يشقى في سبيله الكاتب والفنان طوال الأعـوام >> 3

----

1 ـ نفسه ص:49

2،3 ـ توفيق الحكيم. تحت المصباح الأخضر.ص: 89

ومن شدة اهتمام الحكيم بالأسلوب نظر إليه كأداة فنية تلتصق بذات المبدع وطبعه،حتى يكاد يصبح التعبير الصادق عن الذات،يقول: << الأسلوب هو مزاج الفنان وطبيعته ووسيلته الخاصة في إظهار مكنون فكرة..أو هو الشخص كما قال "بوفون" هذا صحيح إلى حد ما:إن الكاتب إذ يخلو إلى نفسه وقلبه،ويترك التصنع والتقليد يستطيع أن يهتدي إلى أسلوبه..لكن الطريق ليس هينا: ذلك الطريق الوعر الطويل بين الإنسان وقلبه ! .. >> [1]

واعتبار الأسلوب موهبة توهب للكاتب لا ينفي ضرورة التمرن والسعي لاكتسابه،فالحصول على مقود الأسلوب يعني النضج الفني،لكن بلوغ هذا النضج يستغرق سنوات طويلة[2].

ويتجلى الوصول إلى امتلاك الأسلوب في قدرة الفنان على إبهار المتلقي وإقناعه بالفكرة التي يؤمن بها هو: << الأسلوب هو طريقتك الخاصة في الظفر بإعجاب الغير وشعوره وفكره ليرى ما ترى ويحس ما تحس ويفهم ما تفهم. >> [3]

والأهم بالنسبة للحكيم هو الطريقة التي يصوغ بها الفنان موضوعه والمنوال الذي يقدم وفقه الكاتب أفكاره،وأصبح من الأفضل أن نسأل الكاتب: كيف تقول ؟ بدل أن نسأله: ماذا تقول ؟.وتعليل الحكيم لذلك هو أن الأفكار قد تم التعبير عنها منذ سالف الأعصر وغابر الأزمان،وما عاد يهم سوى

----

1 ـ توفيق الحكيم.تحت شمس الفكر.ص:84،85

2 ـ ينظر توفيق الحكيم. تحت المصباح الأخضر.ص:89

3 ـ توفيق الحكيم .التعادلية.ص:68،69

الثوب الذي نلبسه لتلك الأفكار [1]،حتى تبدو مقبولة،والأكثر من هذا ألا تبدو أفكارا معادة.

فالعبرة في الفن تكمن في الوسيلة لا الغاية،في الأسلوب لا الفكرة: << إن رجل الفن..وهو المقلد الأصغر للمبدع الأكبر..يدرك أن الفن يعيش بالغاية،لأن الغاية فانية كاسمها،وإنما يعيش الفن بالأسلوب لقد انقضت الغاية من تشييد الأهرام ...وبقي أسلوب الفن وحده خالدا في الأهرام وبناء "البارتينون"..دفن الموتى أو عبادة الآلهة الغابرين غاية قد ماتت،وبقي أسلوب الفن وحده خالدا في الأهرام و"البارتينون "!.. >> [2]

ويفرق إريك بنتلي بين البلاغي والشاعر على هذا الأساس،فمهمة البلاغي عنده هو تحسين العبارات،أو إن شئت تحسين قول المعنى،فهو يعمد إلى أفكار موجودة ويلبسها الزي المناسب [3]،أو يكتب ما فكر فيه الآخرون ولكن لم يحسن أحد مثله التعبير عنه،أما الشاعر فهو الذي يبدع الفكرة ،وعلينا أن لا نثني عليه على حسن التعبير بقدر ما نثني عليه على استخراج الفكرة الجديدة التي عبر عنها [4].

ويبدو الحكيم مبالغا في اعتبار كل الأفكار مطروقة؛ لأنه إذا كان الكتاب والمفكرون قد قالوا الكثير عن الحرية أو العدالة عبر العصور، فإن زوايا الرؤية وطرق التفكير والسياقات المصاحبة لهذه الأفكار تختلف، وتختلف معها الدلالات والمفاهيم والطرح.ولذا لا يصح القول أن كل شيء قد قيل عن العدالة أو الحرية لأن الأقدمين خاضوا فيهما.

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم. تحت المصباح الأخضر ص:89

2 ـ توفيق الحكيم تحت شمس الفكر ص:56،57

3 ، 4 ـ ينظر إريك بنتلي . الحياة في الدرامة ص:98

ويبدو الحكيم قريبا من فكرة "الفن للفن" حينما يقدم الأسلوب على الفكرة،لكنه يختلف في حقيقة الأمر عن هذا الاتجاه كثيرا،حيث المبرر الوحيد عنده للاهتمام بشكل الرسالة - أي الأسلوب - على حساب فحوى الرسالة - أي الفكرة - هو أن الأفكار في عالم الفن في نظره مستهلكة ومطروقة،وأن الهامش الممنوح للكاتب هو قدرته على التعبير والبصمة التي تطبع تناوله للقضايا،ولهذا تكون الأفكار في نظر الحكيم ملكا للجماعة والأجيال المتعاقبة بينما الأسلوب خاص وذاتي.

وإننا نذهب إلى المسارح لنشاهد مسرحية كتبت منذ قرون لأننا لا نبحث عن الجديد أو المعرفة،وإنما نبغي البراعة والمتعة؛أي نبحث عن الفن .فالعديد من الناس شاهدوا مسرحية لشكسبير مرات عديدة،وسيظل بعض هؤلاء يذهبون إلى المسرح لمشاهدة المسرحية ذا ا طالما فيها إمكانية إخراج جديد لها.فطريقة التناول هي التي تعطيها الجدة والاستمرارية.

هذا ما عبر عنه الحكيم؛تفضيل الفن على الفكرة،لكن ألا يمكن أن نعتبر ذلك تناقضا من أديب المسرح الذهني،مسرح الأفكار والقضايا؟.
الحكيم أديب يؤمن برسالة الفنان والتزامه بالقضايا المختلفة كما تقدم،كما أنه يحصر البلاغة والأسلوب الجميل في فكرة نبيلة معبر عنها تعبيرا بسيطا [1].
ولهذا لا يتنافى امتداح الحكيم للأسلوب والشكل مع الفن الهادف الذي يحمل فكرة وقضية،فالفكرة القديمة والمطروقة يمكن أن يعبر عنها العديد من المؤلفين والكتاب عبر العصور باختلاف الطرق والأساليب ومراعاة روح العصر والمستجدات فتغدو الفكرة القديمة جديدة بالتناول الحي والطرح الجديد.

----

1 - محمد السيد شوشة.85 شمعة في حياة توفيق الحكيم ص:132

والحكيم محق في اشـتراط الصدق في أسلوب الكاتب وعدم الـذوبان في أساليب غيره من المؤلفين وطرق تعبيرهم : << لا يخلق الأسلوب الحق إلا الكاتب الصادق في شعوره وتفكيره إلى حد ينسيه أنه ينشئ أسلوبا. >> [1]
لأنه ما أكثر الأدباء المزيفين الذين يستعيرون أساليب غيرهم،ويتشدقون بأسلوب يخضع للآلية وعملية شبه تركيبية يعوزها الصدق في التعبير ،والذاتية والاستقلالية التي تجعل الأديب يتفرد بأسلوبه ويتميز بفنه.

4 ـ اللـغة المسرحيـة

المسرح بناء ولبناته الكلمات،والحكيم يقدس الكلمـة ويؤمن بسلطـا ا وقو ا،فهو القائل:<< إن الكلمات هي التي شيدت العالم ...الكلمات الصادقـة والأفكار العالية والمبادئ العظيمة هي التي وحدها قادت الإنسان في كل أطـوار وجوده وبنت الأمم والشعوب في كل مراحل حيا ا...ما من حركـة وطنية أو قومية أو إنسانية قامت أول أمرها على شيء غير المبادئ والكلمات.>> [2]

والكلمات في المسرح تسندها الحركة والفعل،لكن قبل أن تصبح المسرحية عرضا يؤديه ممثلون،فالمهمة القصوى موكلة للّغة،وهذا ما جعل الأوربيين يضمون المسرحيات للأدب،فنجد ما يسمى بالمسرحية غير التمـثيلية **Closet Drama** والتي تكتب للقراءة مثل الروايـة،ولا يهدف مؤلفها أن تمثل،وتعد مسرحـية ملتون "سمسن أكونستاس" **Samson Agonistes** ،التي كتبها على نمط المأساة اليونانية خير مثال على هذا اللون من الأدب[3].

----

1 ـ جمال الغيطاني.توفيق الحكيم يتذكر.ص:94

2 ـ صلاح طاهر.توفيق الحكيم المفكر.ص:312

3 ـ د.ناصر الحاني.المصطلح في الأدب الغربي.منشورات المكتبة العصرية.بيروت لبنـان.د ط.1968. ص:146

والاهتمام باللغة في الأدب ليس المراد به العودة إلى القواميس بحثا عن ألفاظ غريبة تستعصي على الفهم،مثلما شاع في مطلع القرن الماضي في الأدب العربي،وكـان ذلك محل تفاخر وعنوان الامتياز والتفوق،ولذا ثار عليه الأدباء المبدعون كتوفيق الحكيم الذي كتب لصديقه الفرنسي أندريه: << والأدب في عرفهم مرادف للّغة ...اللغة... اللغة هي لدينا شبح الأدباء المخيف. >> [1]

وكان اهتمام الحكيم باللغة مخالفا لاتجاه الرافعي وغيره ممن يرون أن الأدب لا بد أن يكتب بلغة تضاهي لغة العصور الأولى للحضـارة الإسلامية،وأن جودة الأدب تنبع من التمسك بلغة الأدب القديم،بينما رأى الحكيم أن على الأديب أن يعبر بلغة عصره.

ولم تتوقف جهوده عند هذا،بل راح يكمل جهـود لطفي السيد في تجديد اللغة شكلا ومضمونا،فنشر الحكيم عام **1936** مقالا بعنوان"الكتـابة العربية وإصلاحها" أكد فيه أن طريقة كتابـة اللغة العربية لا تصلح أداة لحفظ كنوز الفكر والبيان، وذكر بمقولة قاسم أمين الشهيرة أنه "في اللغة العربية ينبغي أن نفهم أولا ثم نقرأ لا نقرأ لنفهم".

ودعـا الحكيم إلى تجـديد وإصلاح طريقة الكتابة العربية مثلما فعلت اللغة الفرنسية التي جددت طريقة الكتابة ،فكلمة "**devoir**" أي الواجب كانت تكتب"**debvoir**"وكلمة"**beaute**" أي الجمال كانت تكتب **beaulte.**

ودعا الحكيم أن تعـاد أحرف اللين الصغيرة أو ما يعرف بالحركات إلى كتابة اللغة العربية ،فيسهل عمل القـارئ،ويرى أن ذلك لن يحذف من كتابـة العربية شيئا بل يعيد إليها شيئا كان موجودا فيها[2].

----

1 ـ توفيق الحكيم.زهرة العمر ص: 140

2 ـ نبيل فرج.توفيق الحكيم (1889 ـ 1987)الهيئة المصرية العامة للكتاب.القاهرة مصر.1987 ص:54

وثار المسرح العربي على الاهتمام الشكلي باللغة،وراح يقدم الدليل على أن اللغة السهلة المفهومة يمكن أن تكون لغة الأدب والفن،بل هي الأنسب لذلك.

وذهبت جرأة كتاب المسرح إلى حد الكتابة بالعامية وكانت آنذاك ثورة كبيرة،حيث غير الحكيم معالم الفن المسرحي والأدب،فانتقلنا معه - حسب الدكتور غالي شكري - من عصر الأدب بمعناه اللغوي إلى فن الأدب وأدب الحياة[1].

5 - الكتابة المسرحية بالعامية

كتب توفيق الحكيم قبل سفره إلى فرنسا مسرحيات بلغة سهلة تناسب جمهور المسرح،ولم يكن يفكر حينئذ في المطبعة،فالمسرحية كانت تكتب لتمثل،وحينما انتقل إلى باريس واطلع على الأدب،وجد المسرحية تلحق بالأدب ،فقرر أن يدخلها إلى عالم الأدب العربي،فكتب مسرحياته الأولى مثل "أهل الكهف" و" شهرزاد" بلغة راقية تطفو عليها شاعرية دون أن يجهد نفسه في البحث عن لغة متكلفة،وحازت مسرحيته "أهل الكهف"إعجاب نقاد الأدب آنذاك،وفي مقدمهم الدكتور طه حسين[2]،وهو اعتراف يعني تزكية هذه المسرحية بمضمونها وأفكارها ولغتها أيضا،لأن عميد الأدب العربي سرعان ما انتقد بشدة اللغة التي كتب بها الحكيم مسرحية "رصاصة في القلب" [3]،لكن الحكيم لم يثنه ذلك النقد اللاذع عن مواصلة جهود تطويع اللغة للمسرح.

----

1 - ينظر د.غالي شكري.ثورة المعتزل.ص:88

2- ينظر طه حسين.فصول في الأدب والنقد.المجموعة الكاملة.المجلد الخامس.الشركة العالمية للكتاب الدار الإفريقية العربية.بيروت لبنان.د ت .ص:419

3 - ينظر لوسى يعقوب.توفيق الحكيم.ص:24

لكن الحكيم شأن كتاب المسـرح واجه مشكلة اللغة،فمن جهة يريد أن يلحق المسرحية بالأدب،ولذا ينبغي أن تكتب بلغة راقية أي لغة الأدب،ومن جهة أخرى كان الرائج في مسارح التمثيل هي المسرحيات المكتوبة بالعامية،وقد أخذ الجمهور يستسيغ هذا النوع من المسرحيات.

وكانت العديد من المسرحيات المكتوبة بالفصحى تعاد كتابتها بالعاميـة حينما يراد تمثيلها،وقد حدث هذا حتى مع مسرحيات الحكيم،بل جرب الحكيم بنفسه الكتابة بالفصحى والعامية في موضوع مستوحى من بيئة واحـدة،حينما كتب من وحي البيئة الريفية مسرحية "الزمار" بالعامية ومسرحية "أغنية المـوت" بالفصحى.

واشتد الجدل حول لغة المسرح في الأربعينيات والخمسينيات من القـرن الماضي:هل تكتب المسرحية بالعامية أو بالفصحى؟.فظهر الحل الداعي للكتابـة بالعامية إن أريد ـا التمثيل،وبالفصحى إن كان المقصود هو ظهورها في كتـاب للقراءة.ويقر الحكيم أن الكتابة في المسرح العربي باللغتين الفصحى والعامية يحل بعض المشاكل،ولكن المشكلة تظل قائمة لأن الحل غير ائي،يقول: << ...أشـك في أن المشكلة قد حلت تماما؛فاستخدام الفصحى يجعل المـسرحية مقبولـة في القراءة،ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغـة الـتي يمكـن أن ينطقهـا الأشـخاص:فالفصـحى إذن ليسـت هنا لغة ائية في كل الأحوال؛ كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه:هو أن هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمن ولا في كل قطر،بل ولا في كل إقليم:فالعامية إذن ليست هي الأخرى لغـة ائية في كل مكان أو زمان. >> 1

----

1 ـ توفيق الحكيم. الصفقة مكتبة مصر الفجالة .مصر د ت ص:156،157

في كل إقليم؛فالعامية إذن ليست هي الأخرى لغة ائية في كل مكـان أو زمان .>> 1

وقبل هذا كان الحكيم قد اقترح أن تكون لغة المسرح هي العربية المبسطة والتي تستعمل في الصحافة،وأما عند التمثيل فيمكن أن تنطق الشخصيات بلهجة البلد أو الإقليم الذي يتم التمثيل فيه،بيد أنه عارض أن تكتب المسرحية باللهجة، لأن في ذلك تفتيت للأدب والفكر واستحالة إيصاله إلى كل من يتكلم باللغـة العربية 2.

6 ـ اختراع اللغة الثالثة

وفي الوقت الذي تعالت صيحات تخوف على مستقبل اللغة الفصحى التي باتت ددها اللهجات العامية ،أكد الحكيم عكس ذلك،حيث رأى أن العاميـة هي المهددة بالزوال لأن الفارق بينها وبين الفصحى يضيق يوما بعد يوم 3 ؛أي أن العامية تقترب يوميا من اللغة الفصحى بفعل انتشار الثقافة والتعليم.

وكان هذا الراي بمثابة الإرهاص لظهور فكرة "اللغة الثالثة"،وهي الحل الوسط الذي اقترحه الحكيم للجدل القائم بين الفصحى والعامية،وطبق الوصـفة الجديدة في مسرحية " الصفقة"،وتتمثل في الكتابة بلغة تجمع بين خصائص اللغـة الفصحى والعامية،بل يمكن قراءا قراءتين مختلفـتين مـرة بالفـصحى،فتناسب القراءة،ومرة بالعامية فتجد بذلك طريقا إلى التمثيل بيسر،يقول الحكيم: << كان

----

1 ـ توفيق الحكيم.الصفقة.مكتبة مصر الفجالة.مصر د ت. ص:157.156

2 ـ ينظر صلاح طاهر .أحاديث مع توفيق الحكيم.ص:147

3 ـ ينظر محمد السيد شوشة.85 شمعة في حياة توفيق الحكيم .ص:187

لا بد لي من تجربة ثالثة،لإيجاد لغة صحيحة لا تجافي قواعـد الفـصحى،وهي في نفس الوقت:مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ،ولا ينافي طبائعهم ولا جو حيـا م ...!لغة سليمة يفهمها كل جيل،وكل قطر،وكل إقليم،ويمكن أن تجـرى علـى الألسنة في محيطها؛تلك هي لغة هذه المسرحية:قد يبدو لأول وهلة لقارئها أ ـا مكتوبة بالعامية،ولكنه إذا أعاد قراء ا،طبقا لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطبقـة على قدر الإمكان.بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين:قراءة بحسب نطـق الريفي فيقلب "القاف"إلى "جيم"أو إلى "همزة" تبعا للهجة إقليمه فيجد الكـلام طبيعيا مما يمكن أن يصدر عن ريفي،ثم قراءة أخـرى بحـسب النطـق العـربي الصحيح؛فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة!... >> 1

وذهب الحكيم إلى أن نجاح هذه التجربة،إن تم،سيؤدي إلى شيئين أولهمـا السير نحو اللغة المسرحية الموحدة كما هو الحـال في الأدب الأوروبي،والنتيجـة الثانية هي التقريب بين مستويات الجمهور بتقريب الهوة بين الجمهـور المثقـف وعامة الناس وكذا التقريب بين شعوب الأمة العربية في لغة الأدب 2.

واهتم النقاد ـذه التجربة التي أثارت بينهم جدلا كبيرا،ونستعرض هنـا موقفين متعارضين لناقدين معروفين في مجال النقد المسرحي وهما الدكتور محمـد مندور والدكتور غنيمي هلال.

يرى الدكتور محمد مندور أن مسرحية الصفقة كتبت بلغة أقرب إلى العامية منها إلى الفصحى،وأبدى مناصرة للكتابة بالعامية التي أخذت تقترب من الفصحى،وأن العامية ما عادت تعبر فقط عن الحاجات المادية الضيقة 3.

1، 2 ـ توفيق الحكيم .الصفقة .ص:157

3 ـ ينظر نفسه ص:125،126

وحاول الدكتور مندور الرد على الأقوال التي رأت في "اللغة الثالثة" الـتي ابتدعها الحكيم مجرد "اسبرانتو عربي" سرعان ما يمـوت مثلمـا ماتـت لغـة "الاسيرانتو" التي دعا إليها المثقفون في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية.وأكد أن الأمر لا يذهب إلى حد اختراع لغة،لأن اللغة الثالثة ليست غريبة على الفصحى غرابة يمكن أن تسمى معها اسبرانتو عربي،وإنما هي لغة عربية تكاد تكون فصحى بألفاظها ووسائل تعبيرها وطريقة كتابتها[1].

بينما أكد الذين ثاروا على لغة "الصفقة" أن اللغة لا تخترع وإنما تنشأ نشأة طبيعية وتتطور وفق قوانين عضوية خاصة باللغـة،وأن اللغـة تكتـسب عـبر استعمالات الأجيال المختلفة لها شحنات عاطفية وإيحاءات نفسية لا يمكن أبـدا للغة مخترعة أن تكتسبها بين عشية وضحاها.

ويرى مندور أن المعترضين على اللغة الثالثة القادحين في الكتابة بالعاميـة يتناسون حقيقة اللغة العربية التي توقفت عند فترة زمنية وعصر غير عـصرنا،وأن تلك اللغة لم تتطور لتسع المتغيرات العصرية،كالمسرح الذي أخذناه عن الغرب، والذي لا بد له من لغة سهلة قريبة المنال وذات صلة بواقع الناس [2].

وامتدح مندور تجربة توفيق الحكيم في "الصفقة" التي رأى فيها المخرج والخلاص:<< والمحاولة بعد ذلك تعتبر محاولة حية.لا بفضل المفردات أو وسائل التعبير فحسب بل بفضل الاتجاه النفسي الذي نحسه فيها.فهو اتجاه الشعب في تفكيره ومعتقداته.وبذلك استطاع أن ينقذ ما يجب أن تملكه لغة فن شـعبي

----

1 ـ ينظر د. محمد مندور.مسرح توفيق الحكيم ص:142

2 ـ ينظر نفسه ص:143

كالمسرح من ظلال وإيحاءات وشحنات عاطفية أو أحاسيس عقلية >> [1]

وقد انتقد الدكتور غنيمي هلال تفضيل مندور للعامية وامتداحه لقدرا ا التعبيرية من خلال ذكر عبارات لا يمكن في رأيه أن تنقل إلى العربية الفصحى ،موضحا أن صعوبة نقل عبارة عامية إلى الفصحى لا يمكن أن تكون ذريعة لتفضيلها على اللغة الفصحى [2].وأكد أن تفضيل الدكتور مندور للعامية على الفصحى في التعبير عن حاجات العصر زعم باطل،وأن إقراره بمقدرة اللغة الفصحى على ترجمة المسرحيات الإنسانية دليل على قوة هذه اللغة،يقول: << ولم كانت الفصحى أقدر،على التعبير من المسرحيات المترجمة عن الآداب العالمية..؟أليس لأن تلك المسرحيات أرقى في مضمو ا وأفكارها، وصورها،وأرفع من أن تقوى العامية على التعبير عنها،كما يعلل ذلك أستاذنا الدكتور مندور نفسه؟. >> [3]

وتخوف الدكتور غنيمي هلال من أن تكون الدعوة للكتابة بالعامية دعوة وخيمة العواقب،إذ يمكن أن تصل باللغة العربية إلى النتائج التي وصلت إليها اللاتينية التي زاحمتها كل من الفرنسية والإيطالية والإسبانية – وكانت حينئذ لهجات فقط – في مكانتها العلمية أولا ثم مكانتها الأدبية ثانيا قبل أن تحيلها إلى جثة هامدة على صفحات الكتب القديمة [4].

----

1 – نفسه ص:144

2 – ينظر د. غنيمي هلال. في النقد المسرحي دار العودة بيروت لبنان.د ط1975 ص:89

3 – نفسه ص:81

4 – يتظر نفسه ص:84

وخلص الدكتور غنيمي إلى أن الكتابة بالعامية تنـتج الأدب الـشعبي أو الفلكلور. وأن المحاولة التوفيقية لمحو آثار العربية الفصحى المتميزة بحيوية الإعراب من شأ ا أن تضعف خصائصها دون أن تثري العامية [1].

وبعد ما يقارب نصف قرن من كتابة مسرحية "الصفقة" التي كتبت عـام 1956 تأكد أن التجربة لم تلق الرواج في التأليف المسرحي بل لم يكن الحكيم نفسه وفيا لها،حيث عاد للكتابة بالفصحى كما هو الشأن في "إيـزيس" و"الـسلطان الحائر" و" شمس النهار "و"بنك القلق" وغيرها.

وفي المقابل تأكد أن العامية وجدت طريقها إلى المسرح بصورة أسرع من الفصحى ولا سيما في العروض المسرحية،التي أقبلت الجماهير عليهـا في كـل الأقطار العربية لا في مصر وحدها،وتبين أكثر أن للأدب قوانينه التي لا يمكن للغة مخبرية شأن اللغة الثالثة أن تفرض عليه.كما لا يمكن الدفاع عن الأدب بـدروع أيديولوجية،لأنه اتضح أن الأدب لا يعيش بالخطابات القومية والأيدلوجيـة،وأن للفن قوانينه الخفية التي تبقى سارية المفعول بدون استئذان أحد.

ويمكن أن نتبين أن عمل الحكيم في"اللغة الثالثة"كان يحاول تقريب العامية من الفصحى،بينما ظل التمايز بينهما قائما،حيث يلجأ كتاب المسرح إلى الكتابة بالفصحى والعامية،ونعتقد أن هذا الأمر سيظل جاريا لأن ظروف اللغة العربيـة غير ظروف اللاتينية فلا يمكن أن ننتظر نتائج متطابقة بينهما.

ويمكن القول إن الحكيم لم يكن حاسما في مسألة اللغة،ومال إلى الحل الوسط

----

1 ـ ينظر نفسه ص: 86

،أي اللغة الثالثة،رغم أنه كتب معظم مسرحياته بالفصحى.لكنه كان حاسما في إعطاء الصدارة للحوار في المسرحية،حيث يرى أن على المؤلف أن يبدأ بإتقان فن الحوار؛ حتى إذا تم له ذلك شرع في البناء،يقول الحكيم:<< إذا ملك أديب مسرحي ناصية الحوار؛فما الذي يبقى أمامه لينشئ مسرحية؟...لا شيء أمامه غير أن يشرع في البناء...>> [1]

فهو يقدم الحوار على البناء المتضمن عنده العقدة وحلها، وبذلك يكون الحوار هو عماد المسرحية عند توفيق الحكيم.

توفيق الحكيم.فن الأدب.ص:153

ــــ الفصــل الثــالــث ــــ

البناء المسرحي

لكل عمل أدبي بنيته الخـاصة،فهي تتبـاين من جنس أدبي إلى جـنس أدبي مغاير،كما لا تتماثل بنية الآثار الأدبية حتى عند المؤلف الواحد،وهـذا يؤكد أن للعناصر المشكلة للبنية دورا كبيرا في تحديد معالمها وانسجامها.

وتظل البنية مرتبطة بالعنـاصر المكونة لها مشكلة معها وحدة منـسجمة،تعمل كجسم الكائن الحي الذي يختل تماسكه لو اختلت قوة أو نظام أعضائه.

ويشبه الحكيم العمل الأدبي ولا سيما المسرحيـة بـالمبنى المحكم،فيقـول :<<المسرحية كيـان مبنى :أي قائم بعضه فوق بعض،ومرتبط جـزؤه بكلـه في منطق ونظام>> 1

ويرى أن المسرحية مثل القصيدة والصورة والهيكل الهندسي،لها كيـان منسق، وذات جمال في التركيب وتناسب في الفكرة يوحيان بالمتعة الفنية2.

وللشخصية أهمـية قصوى في بناء المسرحية،وهي العنصر المحوري فيهـا، فالحكيم يرى أنه لا يمكن لموضوع المسرحية أن يتعلق بغير حياة الإنسان،كما أن الشخصية ستغدو عنصرا متصـدرا حينما يجسدها الممثل في العرض المـسرحي، ولهذا لا ينبغي أن يحمل المؤلـف الشخصية خطـابا تلقيه وتمضي،مثلما تنـصح جانا ميشيل:<< لا تدع أبطالك يخرجون عن طبيعتهم ليلقوا خطبة>>3

ويتابع المشاهد في المسرح شخصيات تجسد الحدث الدرامي،وتقوم خلال ذلك بانتظار وتوقع أحداث جديدة،وهو ما يقوم به المشاهد أيضا،وسواء صدقت توقعات الشخصيات أو لم تصدق،فإ ا توجه مسار المسرحية وتحدد بنيتها4.

----

1 ـ نفسه ص:153

2 ـ ينظر لوسى يعقوب.عصفور الشرق.ص: 31

3 ـ ينظر د.عزالدين إسماعيل.قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر.ص:39

4 ـ ينظر اريك بنتلي.الحياة في الدرامة.ص:176

1 ـ الشخصية والبناء المسرحي

اهتمـام الحكيم بالشخصية كأحد عنـاصر العمل المسرحي لا تعكسه جهوده التنظيرية فحسب،بل تجسد من خـلال مسرحياته أيضا،وليس صدفة أن نجد مسرحيات كثيرة للحكيم تتخذ عناوينها من أسماء الشخصيات مثل "محمد"، " بجماليون"، "إيزيس"، "شهرزاد" ،"براكسا"،"سليمان الحكيم"، أوديب الملك"، "شهرزاد"، "أشعب"،وغـيرها مما يكـشف الدور الكـبير الذي يوليه الحكيم للشخصية.

وفي نظرة الحكيم للشخصية وفاء لتوجهه الذهني في المسرح،فهو يرى أن الشخصية وليدة الذهن لا الواقـع أو التجربة الحية حينما يقول: << والشخصية عندي نمط شامل هو وليد العقل لا النقل من بين عامة الناس.الشخصية عنـدي شاملة من حيث أ ا تمثل جمهرة كبيرة من الناس وتتكلم بلسا م ... >> 1

ويعني الحكـيم بصفة الشمولية أنه يمكن أن نجـد للشخصية المـسرحية أشباها ونظائر في واقع الناس،حتى وإن كان مصدرها الذهن لا الحيـاة. والنمط الوارد في قول الحكيم السابق لا يعني تحديدا مصطلح "الشخصية النمطية"،والتي يصفها الناقد الإنجليزي فورستر ب " المسطحة "مقابل "الشخصية المدورة" الـتي تتصف بالحيوية والاستجابة للمواقف الطارئة مثل أبطال راسين 2.
لكن هذا لا يعني أن الشخصية النمطية هي شخصية رديئة فنيـا،فبرغسون الذي نظّر للكوميديا اعتبر كل الشخصيات الكوميدية شخصيات نمطية 3.

----

1 ـ ألفريد فرج.توفيق الحكيم.قال لي.ص:278

2 ـ ينظر اريك بنتلي.الحياة في الدرامة.ص:50

3 ـ ينظر نفسه ص:51

والمؤكد أن شخصيات الكوميديا ليست كلها رديئة،وقـد وردت الشخـصية النمطية عند شكسبير وموليير ولا أحد يمكنه أن يذم شخصيات مـسرحيا ما أو أن يقدح في موهبتهما.

وحينما يؤكد الحكيم أن بطله مشلينيا شأن أبطال بعض مسرحياته نجـد من يماثلهم في الحياة [1]،فإننا قد نجدهم فعلا ولكن من باب الاستثناء،فهناك أناس كثيرون يتعلقون بالحياة ويتشبثون بالحلم من أجلها،لكن الفرق أن شخـصيات مسرح الحكيم،كما يقول الدكتور أدهم،من مادة أشف من مادتنا،تروح وتجيء في جو أخف مما نعيش فيه،فكأنما هي من عالم الأحلام لا تـدري مـصـائرها ولا تتحكم فيها،وتغالب قوى خفية تسـير ا إلى حيث لا تـدري [2].

إن الشخصية عند الحكيم قد تقلع من الواقع،لكنها سرعان مـا تنـساه وكأ ا تنكره،وهي تبدو وكأ ا مكلفة بمهمة تتفانى من أجل إنجازهـا،وتعجز في الغالب عن تحقيق أهداف كبيرة وشبه معجزة تضعها نصب أعينها.

2 ـ القضية والشخصية

يرفض الحكيم أن تظل الشخصية كائنا ثابتا يسير في اتجاه واحد،بل يريـد أن تتنقل من طرف الفكرة إلى طرفها الآخر،وتتحول باستمرار وتتردد في شبه تمزق الأنا وتعيش حالة الانفصام،وذلك لأن الحكيم في نظر د.أدهم يرفض النمـوذج

----

1 ـ ينظر صلاح طاهر. أحاديث مع توفيق الحكيم ص : 109

2 ـ ينظر د. إسماعيل أدهم .توفيق الحكيم ص: 10 0

الإنساني الثابت [1] .

وتبدو فكرة تكليف الحكيم لشخصياته بالمهام والقضايا صحيحة إلى حد بعيد،حيث ينطلق من الفكرة أو القضية فيوجد لها الشخصية المناسبة.فالقضية هي الحبلى بالشخصية المناسبة لإنجازها أو حملها والتعبير عنها،والفكرة لهذا أهم من الشخصية عند الحكيم ولا غرابة في ذلك، فالمسرح الحقيقي في نظره هو المسرح القائم على الفكرة [2].

والروائي في نظر الحكيم هو الذي يهمه الشخصية قبل القضية أو الحدث، وأننا في الرواية ينبغي أن نعرف كل التفاصيل عن الشخصية خلافا للشخصية المسرحية التي لا يهمنا منها سوى ما له علاقة بالقضية:<< إن الروائي هو الذي يصنع الشخصية أولا ثم ينتج من حولها الحوادث والحيوات الكثيرة ...ولكن الشخصية المسرحية تخلق من القضية والموقف فنحن لا نعرف من أوديب إلا ما له من علاقة بقضية ومشكلة..أما ما عدا ذلك ففي الظلام لا نراه ولا نعلمه >> [3].

فحينما نروي التفاصيل الكثيرة معناه نعطي الأهمية للحكاية،أما المسرح فهو التركيز على القضية،يقول الحكيم: <<... المسرح إذن في جوهره قضية ومشكلة وليس حدوتة ولا عرضا لحياة.فمن يريد أن يحكي حدوته ويعرض حياة فليكتب قصة أو رواية.لكن ما يعرض لنا على مسرح هو مشكلة أو قضية منها تنبع رؤى الحياة وتتكون ملامح الشخصيات. >> [4]

----

1 ـ ينظر نفسه ص : 110

2 ـ ينظر صلاح طاهر. أحاديث مع توفيق الحكيم ص: 114

3 ـ توفيق الحكيم.فن الأدب. ص : 114

4 ـ ألفريد فرج. توفيق الحكيم قال لي.ص: 280

وتبرز الفروق بين الرواية والمسرحية عند الحكيم على الشكل التالي:

1 ـ المسرح : القضية ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ الحياة

2 ـ الرواية : الحياة ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ القضية أو اللاقضية

ينطلق المؤلف المسرحي في نظر الحكيم من فكرة راودت ذهنه أوقـضية شغلت فكره قبل أن يجسدها في مسرحية،وحينما يشرع في تجـسيدها تتولـد الشخصيات المؤهلة لحمل القضية والتعبير عنها،فينفذ إلى تصوير الحياة والوصول إلى جوهرها.

أما الروائي فينطلق من الحياة يستعرض أحداثها ووقائعها بطريقة السرد في أغلب أجزاء عمله فيصل إلى معالجة قضية أو قد لا تكون هناك قضية.
ببساطة الحكيم ينصح من يريد أن يروي حكاية ويرسم شخـصية بتفاصـيلها ومواقفها أن يقصد الرواية لا المسرح، لأن المسرح يعرض القضايا لا الأحـداث البسيطة ولا يعنى أيضا ببيوغرافيا الأشخاص.

ويحفظ تاريخ المسرح صنفين من الكتاب؛كتاب يميلون إلى سرد التفاصيل على حساب التركيز الدرامي،وفي المقابل هناك كتاب يعرفون كيـف يلبـسون القضية الحلة الدرامية المناسبة،و ذا المنظار يصنف الحكيم الكتاب المـسرحيين، فيرى أن شكسبير وشيكوف بعيدان عن المفهوم الصارم للمـسرح أي المـسرح الذي يعالج قضية [1]،أي أ ما أقرب في مسرحيا ما إلى الرواية.

ويصنف الحكيم على رأس قائمة المسرح بمفهومه الحقيقي ـ أي مـسرح القضية ـ كلا من سوفوكليس وإبسن،ويضيف إليهما برنارد شو في الدرجة

ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ

1 ـ ينظر صلاح طاهر. أحاديث مع توفيق الحكيم .ص : 115

الثانية،كما يعتبر سارتر وألبير كامي من كتاب المسرح الحقيقي لأ نهما يجعلان القضية في المسرح هي التي تقود إلى الشخصية لا العكس [1].

فالفرق بين إبسن وشيكوف أن الأول يقلع من القضية نحو الحياة بينما مسار تشيكوف يبدأ من الواقع ليصل إلى القضية. والخلاصة التي يصل إليها الحكيم في هذه المقارنة أن صاحب "حورية البحر"كاتب مسرحي بينما صاحب "بستان الكرز" ذو نزعة روائية في مسرحياته [2].

والفرق بين شكسبير وسوفوكليس عند الحكيم هو فرق بين روائي يبهرك بالأحداث الكثيرة ويأسرك بقدرة الحكي،وبين مسرحي صارم كل عنصر فني يجد مكانه في بناء منضد ومشيد على المقاس : << وربما كان شكسبير أمتع وأعجب وأرحب من سوفوكليس ولكنه أقل منه قدرة على التركيز الدرامي. >> [3]

وفي عودة الحكيم إلى أعمال الكاتبين المسرحيين سوفوكليس وشكسبير دليل على انبهاره بهما وبأسلوبهما،بيد أنه يستشهد في الغالب بأعمال شكسبير حتى وإن كان يريد أن يوهمنا بأنه معجب أكثر بأسلوب سوفوكليس وصرامته،وقد يبدو التفسير الأقرب صحة أن الحكيم مولع بالمسرح الذهني مسرح الفكرة ،وأن إعجابه بسوفوكليس هو صدى لإعجابه بالفكر الفرنسي، وثمرة انبهاره بالنقد الفرنسي الذي تبنى الأدب الإغريقي نموذجا للإجادة والتفوق لذا ينبغي أن يحتذى،وهو ما فعله بامتياز مسرح الكلاسيكية الجديدة على يد كورناي وراسين بينما اتجه الكتاب الإنجليز إلى إنجاز مسرح مختلف عن المسرح

----

1 ـ نفسه ص: 115

2 ،3 ـ ينظر ألفريد فرج. توفيق الحكيم قال لي.ص: 280

اليوناني وأنتجوا الدراما السيكولوجية بفضل شكسبير.

وحينما يعجب الحكيم بإحـدى مسرحيات شـكسبير فإنه يعجب بـ "هاملت " بدافع قوة البناء التراجيدي [1] ، لكن المرجح أن قوة البناء ليست هـي التي أ ـرت الحكيم في هذه المسرحية؛ بل الشخصية التي هي أقرب إلى شخصيات مسرحه؛ فهاملت يعيش التردد والحيرة والشك شأن أبطال مسرح الحكيم، حيث يؤكد الدكتور أحمد عتمان أن شخصيات الحكيم ترتاب في القوى الغيبية أبلـغ الريب،ولا يزال الواحد منها ينازل مصيره الغامض،فلا يجني سوى حال عجيبـة من التناقض يجعله معلقا بين السماء والأرض ؛فلا هو كسب حرية الانطلاق في عالم النهاية ولا هو رضي بالعالم المحدود. [2]

ويذهب الحكيم إلى أن المسرح حفل في القديم بالملوك لأن أهمية حيـا م وتشعبها تناسب شخصياته،أما وقد تشعبت الحياة وتعقدت في العصور الحديثـة بفضل التعليم والثقافة؛ فإن أشخاص الطبقة المتوسطة في المدن تعقدت حيـا م وصارت مادة تصلح للمسرح،ولهذا قلما يحفل المسرح بحياة الريف الهادئـة،وأن عـدد المسرحيات التي تقع أحداثها في الريف قليل جدا،ويفسر الحكيم ذلـك بقوله : << وهذا راجع بالضرورة إلى أن أهل الريف ؛بحيا م الراتبة الهادئة الـتي تجري على نمط واحد وبخلقهم الساذج البسيط؛قلما يمنحون كاتب المسرحية ما يحتاج إليه من الحوادث التي تكشف عن حقائق الطباع وغرائب الأخلاق،ومـا يلزمه من مدارك تحسن الإفصاح والتعبير عن خفايا النفوس ... >> [3]

----

1 ـ ينظر صلاح طاهر. أحاديث مع توفيق الحكيم ص:115

2 ـ ينظر د. أحمد عتمان .المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم.ص:169

3 ـ توفيق الحكيم. فن الأدب.ص:145

3 ـ علاقة مصير الشخصية بطباعها

إن الكاتب المسرحي لا يجعل من الشخصية فردا معزولا فوق جزيرة نائية، فباستثناء المونولوج يجب أن تلتقي الشخصيـات وتتحـاور وتتصـارع وتخلق علاقات من التواطىء والمساندة والتضاد والصراع،فالمسرحية تستمد وجودها من العلاقات المختلفة التي تربط الشخصيات بعضها ببعض عن طريق ا ا ة،فالكاتب المسرحي الذي لا يعقد ا ـا ة والصراع بشكل إيجـابي يغدو كمن يسجـل أحاديث جزافية لأشخاص في قاعة الانتظار يقتلون الوقت في انتظار أدوارهم.

ولا يمكن للشخصية أن تأتي أفعالا لا تنـاسبها أو لا تنسجم مع تكوينها وتوجهـا ا،وبعبـارة أخرى لا يمكن للشخصية أن تقـدم على فعل لا تـبرره طباعها.فالطباع هي التي تقود الشخصيات إلى أفعـالها وأقدارها.والحكيم يؤمن بذلك ويقول: << يخيل إلي أن كل شخص يحمل قـدره في طبيعته،فليس في كل الأحوال بط الأقدار على رؤوس الناس،ولكنها تصعد أحيانا من نفوسهم ـ بل إن تصرفات الإنسـان أمام الأحـداث هي في الغالـب صـورة من الطبيعـة نفسها >> 1

ويقدم الحكيم دليلا على ذلك من خلال لعبة ظريفة داخل أعمال شكسبير، هي لعبة تبـادل الأدوار بين هـاملت وعطيل.فهل تقود الطبـاع إلى أحداث ومصائر مختلفة عما عـرفه قراء هذين العملين؟.وما هو المآل الذي ينتظرهمـا في النهاية ؟

يتصف عطيل بالرعونة والسذاجة والطبع الحاد فما يكاد يرى خيال والده

----

1 ـ نفسه ص:159

يدعوه إلى الانتقام من عمه حتى يحمل سيفه دون روية ويجهز عليه فيقتله بلا تردد أو تفكير،فتنتهي المسرحية في فصلها الأول[1].
وأما هاملت في دور عطيل فحينما تختلق له الأدلة على خيانة حبيبته ديدمونة ولا سيما حادثة المنديل يتريث لأن طبعه الشكاك ومزاجه الهادئ يدعوه لأن يبحث ويتحرى الحقيقة فتنكشف له لعبة ياغو ويعرف أن حبيبته طاهرة ووفية فلا يقتلها مثلما فعل عطيل،وبذلك لن تحدث المأساة[2].

و ـذا يخلص الحكيم إلى أن الشخصية وليدة طباعها التي تحركها في اتجـاه مصيرها الذي لا يفرض عليها من الخارج،أي لم تعد الشخصية ضـحية أشـياء خارجية مثل القدر عند اليونان،بل طبعها هو الذي يقودها إلى قدرها.
وأن الشخصية ليست محل اهتمام ولا مركز استقطاب في العمل الفني،بل هـي وسيط لحمل الفكرة والقضية لأن القضية هي الأهم في المسرح عند الحكيم.

ويمكن التوصل إلى نظرة الحكيم للشخصية من خـلال زاويـتين عامـة وخاصة؛ فالعامة تتمثل في استقراء الحكيم لأعمال شكسبير ليـصل إلى قـانون الطباع تحدد مصائر الشخصيات،وأن مصير الشخصية ينبع من أعماقها ولا يـ ل عليها من عل.

وأما الأمر الخاص فينبع من نظرة الحكـيم الذاتيـة للشخـصية،وهي أن الشخصية لا تملك وجودا خارج القضية،فالقضية هي الأساس وعلـى المؤلـف المسرحي أن يوجد لها الشخصية المناسبة،وينطبق هذا على كثير من شخـصيات الحكيم التي هي شبه أفكار أو قضايا تتحرك وتتحاور.

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم. فن الأدب ص:160،161

2 ـ ينظر نفسه ص:161

4 ـ العقدة والبناء المسرحي

يشترط الحكيم قبل أن يبدأ المؤلف المسرحي في مباشرة فعل الكتابة أن يكون على دراية بموضوع مسرحيته،وأن يرسم الخطوط العريضة لعمله .لكن مع ذلك لا يشترط أن يحضر المؤلف تصميما جاهزا يتقيد به حينما يباشر تجربة الكتابة. ويعتبر ذلك مسالة شخصية وفي تاريخ الأعلام من المؤلفين من يفعل ذلك ومنهم من كان لا يلتزم بما صمم قبل الكتابة حيث لا أحد يستطيع،في نظر الحكيم،فرض طريقة ما على الفنان [1].

وبحكم تجربته الخاصة يرى الحكيم أن المسرحية بناء حي وليست بناء أصم،ففيها شخصيات حية تتكلم وتتحرك وتأتي بمفاجآت كثيرة لا يمكن للمؤلف أن يضعها في الحسبان [2].

فالمؤلف المسرحي ليس كالمعماري الذي إذا رسم مسمارا على ورقة التصميم لا شيء يغيره،ثم إن المؤلف لا يضمن بقاء جزئية على حالها لو اندلعت شخصية في اتجاه آخر،على إثر كلمة فجائية لفظتها شخصية أخرى يقول الحكيم: << ...إن المسرحية عجينة تتطور في يد مؤلفها،إنها شجرة تنمو تحت إشراف بستاني .إن المؤلف بالنسبة إلى أشخاص المسرحية كالقدر بالنسبة إلينا،فالقدر يعرف ما هو صانع بنا في نهاية الأمر،ولكنه يترك لنا حرية الكلام والحركة التي تقتضيها دوافعنا الداخلية >> [3]

والمؤلف وإن كان يعرف شخصياته وطباعها لكنه لا يعرف تحديدا ما سيصدر عنها من كلام وفعل،ولكنه يملك القدرة في النهاية على التحكم في عناصر البناء وتشكيله.فالمؤلف ينطلق من نقطة معرفة طباع

2،1 ـ ينظر نفسه ص :157

3 ـ ينظر نفسه ص :158

شخصياته وأخلاقها والتي ترسم معالم أقدارها،لكنه لا يمكنـه أن يعلـم كـل التفصيلات والأحاديث إلا بعد أن تبدأ في التحرك والفعل،أي حينما يمـضي في التأليف [1].

ويرسم الحكيم المسار الذي يتبعه بناء المسرحية التي تقف على مثلث أحد سيقانه العرض والثاني العقدة والثالث الانفراج أو حل العقدة.
وأهم ما في هذا التصميم الثلاثي هو العقدة.والتي يعرفها الحكيم بقوله: >> حادثة توشك أن تقع يترتب على وقوعها نتيجة أو نتائج.أو هي مشكلة اجتماعيـة أو فكرية تتهيأ للظهور؛وينجم عن ظهورها واشتباك أطرافها نتيجة أو نتائج ...<< [2]

هناك فرق بين العقدة والحبكة،فالعقدة ترتبط بمنحى درامي محـدد هـو المنحى التصاعدي الذي تتشابك فيه الأحداث وتتعقد،وتكون العقدة هي القمـة أو الذروة التي يصل إليها تأزم الأحداث،بينما الحبكة هي المسار الذي تتـشابك فيه خيوط الأحداث طوال المسرحية،وهي بذلك أعم وأشمل من العقدة [3].

ومادة العقدة هي الأحداث المتشابكة الأطراف تتأثر بما قبلها وتؤثر في ما بعدها، وتأزم الأوضاع فتدور كل الجهود ـ وبالتالي كل الأحداث ـ من أجل

----

1 ـ ينظر نفسه ص :157

2 ـ ينظر نفسه ص :154

3 ـ ينظر د.ماري إلياس،و د .حنان قصاب المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض. مكتبـة لبنان بيروت لبنان ط 1997.1 ص:168

إيجاد الانفراج لتلك الأزمة.إن المؤلف المسرحي يعمد إلى الحياة ينقل منها أحداثا فيجعل منها بناء وبالتالي يشكل فنا بفضل العقدة،ولذا فالهوة بين الحدث في الحياة والحدث في المسرحية هوة سحيقة وشاسعة 2،حتى يغدو من الصعب التصديق بأن ما نقرأه أو نشاهده من مسرحيات أخذت أحداثها من الواقع وهنا تكمن قوة العقدة.

إن تسلسل الأحداث يخلق العقدة وكيفية التسلسل والترتيب له أهمية كبيرة ؛فقد أبدأ بسرد الحادثة"أ" ثم انتقل إلى سرد الحادثة "ب" وأمر بعد الانتهاء من ذلك إلى سرد الحادثة "ج" في تنقلات سريعة واسترعي انتباه الذي يسمعني أو يقرأ ما كتبت بفضل براعتي في السرد.ومع هذا يكون ما أنتجته قصة لا عقدة درامية أو مسرحية.

تحدث أرسطو الذي امتدح العقدة عن الفعل التام أو الكامل الذي له بداية ووسط و اية.فالبداية معناها أن تقلع المسرحية من نقطة غير مسبوقة وتكون بالتالي سببا لا نتيجة،لكنها تؤثر فيما يليها أي الوسط الذي يفضي بدوره إلى الخاتمة1.

وحينما يؤكد أرسطو بأن العقدة محاكاة لفعل تام،فإنه يعني الفعل المحبوك الذي يبدأ من نقطة حبلى بحوادث تتأزم ثم تجد الحل الذي هو عبارة عن حادثة أيضا.

إن العقدة عند أرسطو تبنى على التغيير الذي يكون في ثلاثة مستويات : إما تغيير في المواقف التي تثير انفعالات الشخصيات،وتحدد أفعالها وردود الفعل

----

1 ـ ينظر أرسطو فن الشعر.ص:23

لديها،أو يحـدث في الرأي وبالتالي يقع في الفكر،وثالثا أن يقع التغيير في الطباع وهو الأهم ويمثل التحول لدى البطل وباقي الشخصيـات،ويحدث بذلك التغيير التام في المسرحية.

وحتى تصل الدراما إلى غايتها،أو لكي تغدو الأحداث مسرحية ينبغي أن تخضع تلك الأحداث للسببية،فبتعبير فـورستر إذا قلنا: "مـات الملك ثم ماتت الملكة" فنحن في القصة،ولكن إذا قلنا: "مات الملك وماتت الملكة حزنا عليـه" تصبح عقدة[1].

فترتيب الأحداث في القصة يكون وفق ترتيب زمني،يحـدث هـذا ثم هذا،بينما تسلسل الأحداث في المسرحية يكون وفق تسلسل سببي أو منطقي حـدث هذا فحدث هذا[2].

عرفنا إلى حد الآن أن بنـاء المسرحية يتكون من ثلاثة عناصر،أوجـزها الحكيم في العرض والعقدة والحل[3]،وعرفنا أشياء عن العقدة التي يسبقها العرض. وأما العرض فهو استهـلال المسرحية،وفيه يلمح المؤلف إلى موضـوع المسرحية والمشكلة التي تعالجها،كما يقدم شخصيـات مسرحياته أو يقدم أهمها حتى يهيئ المتلقي لمتابعة المسرحية ويشوقه لمعرفة كل أحداثها.

ويختلف العرض التمهيدي عن الافتتاح المعروف في المسرح اليوناني،حيث كان الممثل يتقدم قبل التمثيل،ويلقي عبـارات التقديم،وكـان من الـضروري للجمهور أن يستمع إلى هذه العبارات ليعرف موضوع المسرحية ويدرك أهميتها[4]

----

1 ـ ينظر اريك بنتلي .الحياة في الدرامة .ص:24

2 ـ ينظر نفسه ص:339

3 ـ ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب. ص:153

4 ـ ينظر د.ناصر الحاني.المصطلح في الأدب الغربي.ص:19

ويشكل العرض التمهيدي الأساس المتين للهيكل الذي يريد المؤلـف أن يرفـع قواعده [1]. وتتعدد طرق العرض التمهيدي من مؤلف إلى آخر،بل يوجد فرق في طرق العرض التمهيدي، أحيانا عند المؤلف نفسه،حيث يستدل الحكيم على ذلك بأمثلة من مسرحيات موليير،فمسرحية "طارطوف" تفتتح بأحاديث الشخصيات عن البطل الذي لا يظهر إلا بعد أن تكون لدينا عنه فكرة من خلال أحاديـث الآخرين لا منه شخصيا.أما في مسرحية "السيد البرجوازي" نجد البطل يظهر في بداية المسرحية،ونحن لا نعرف عنه شيئا وتبدأ شخصيته تتـشكل أمامنا،حيـث كلما زاد في الحديث زادت معالمها وضوحا [2].

واختلاف العرض التمهيدي عند الكتاب المسرحيين يؤكد أنه ليست هناك طريقة أو طرق محددة يتبعها المؤلفون في استهلال مسرحيا م .فإثارة الاهتمـام يمكن أن تكون بجزء من فعل مدهش أو بظهور شخصية حيويـة أو سـاحرة أو بتصوير ماهر لجو أو مكان مشوق [3].

ويمكن أن يكون العرض التمهيدي في شكل مونولوج يلخص فيه البطل أو إحدى الشخصيات أحداثا وقعت في الماضي،وتسبق النقطة الـتي تقلـع منـها المسرحية.

وتقوم الشخصيات الثانوية أحيانا ذا الدور الذي يناط إلى المونولوج،ويحدث كثيرا في المسرح الرومانسي حيث تتحـاور الشخصيات الثانوية حديثا مطـولا

----

1 ـ ينظر. فردب. ميليت و جيرالد اديس بنتلي.فن المسرحية ص:399

2 ـ ينظر توفيق الحكيـم.فن الأدب ص:153

3ـ ينظر. فردب. ميليت و جيرالد اديس بنتلي.فن المسرحية ص:399

يلخص موضوع المسرحية وأجواءها[1].

وللعقدة علاقة متينة بالطبـاع،ويرى الحكيم أن العقدة يمكن أن تتولد من الطباع أو الحادثة؛فإذا كانت العقدة تصدر عن طبـاع الأشخـاص كان من الواجب أن يعرض المؤلف هذه الطباع عرضا كافيا قبل الحادثة،ذلك لأنه حينما تبدأ الأحداث في التعقيد يكون الجمهور قد أخذ فكرة عن الطبـاع وتوقع ما سيحدث،وزاد خوفه من وقوع الكارثة وترقبه لها،ويستدل الحكيم على ذلك بمسـرحية"عطـيل"،فيؤكد أن رعـونة البطل وجـرأته همـا سبب وقـوع الكـارثة[2]، ولذلك يسهب شكسبير في حفر ماضي عطيل ويعـرضه عرضا شـافيا على لسانه ولسـان الشخصيات الأخرى.

و المشاهد يعلم هذا السلوك أو يعرف طبع عطيل فتجده يخشى أن يقوده إلى الكارثة،ولا سيما بعدما تنطلي على عطيل حيلة ياغو،فيكاد يصيح بعطيل أن يتمهل،يقول الحكيم:<< وإن المشاهد يرى كل هذا يجري إلى هذا المصير،ويكـاد يصيح به:" أيها الأحمق ...!تمهل !... أبحث !... حقق"!!.ولكنه لو سمـع إلى هذا القول وتحقق وتأمل وبحث؛لكان شخصا آخر غير عطيل بطبيعته التي عرف ا !...>> [3]

أما في "مكبث" فالعقدة ليست وليدة الطبـاع،بل تخرج من حـادثة من الحوادث الخارجية،وفي هذه الحالة يندمج العرض مع العقدة ويظهران معا[4].

----

1 ـ ينظر نفسه ص : 402

2 ـ ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب ص:154

3 ـ نفسه ص:159

4 ـ نفسه ص:155

فالمسرحية،أي مكبث،تبدأ بحـادثة هي حادثة نبوءة الساحرات،والتي تعرض لنا الشخصية التي تتغير بمجرد سمـاع ذلك فيغدو شخصا آخر،طموحه الحالي يمحـو ماضيه الطيب ومن هنا تبدأ العقدة.وتتداخل المرحلتـان مرحلة العرض والعقدة خلافا لمسرحية عطيل التي ينفصل فيها العرض عن العقدة1.

وتبلغ المسرحية مرحلة حـاسمة بظهور العقدة أو تدخـل القصة مرحلة المسرحية؛أي تنتقل من مجرد حادثة إلى مسرحية،هذا المسـار يبلغ القمة أو قمة التأزم في نقطة ما تعرف بالذروة.
والذروة هي نقطة التحول التي يشعر فيها البطل المأسـاوي بحتمية الهزيمة التي لا يستسلم لها،ويشعر فيها البطل ـ إن كانت ملهاة ـ بدنو الانتصار والسعادة2.

والحكيم لا يتحدث عن الذروة،بل يتحدث عن التشابك أو التأزم الـذي يستدعي الحل،فالصعود إلى القمة يقتضي الانحـدار.وعن هذا يقول الحكيم: << هذا الانحدار إلى الطـرف أو النهـاية ـ هـو الحل الذي يؤدي بالمسرحية إلى ختامها ! ... >> 3

وأما الحل فيأتي جوابـا على السؤال المعلق الذي خلفته العقدة وطـورته لدى المتلقي4.الذي يتشوق لمعرفة نهاية المسرحية.حيث يتخيل نهاية يتمنى لو تنتهي بها المسرحية فيشعر بالارتياح الكبير،لكن النهاية تخالف أحيانا توقعاته،ومع هـذا يتعلق بالمسرحية،التي تبقى راسخة في ذاكرته ربما أكثر مما سيكون لو تحقق توقعه في ختام المسرحية.

---

1 ـ ينظر نفسه ص: 154

2 ـ فرد ب.ميليت وجيرالد اديس بنتلي.فن المسرحية.ص:423

3 ـ ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب.ص:156

4 ـ فرد ب.ميليت وجيرالد اديس بنتلي.فن المسرحية.ص:426

والحل في المسرحيات اليونانية كان كافيا في الغالب الأعم لتحديد نوعيتها ،فالمآسي تنتهي بفاجعة تهز النفوس ،والملهاة تنتهي بحدث سعيد هو بمثابة مكافأة للأبطال،يقول الحكيم عن الحل: << وهو في المآسي: غالبا ما يكون الموت عقابـا للبطل الأثيم وحدا لحياة البطل المجيد...! وفي المهازل:غالبا ما يكون الزواج هـو الختام البهيج ...هذه المرحلة الأخيرة في المسرحية تأتي نتيجة لما سبق من حياة هي الجواب عن سؤال، هي الراحة بعد قلق معلق ؛ لذلك يجعلها مؤلفو المآسي الراحة الأبدية "للأبطال"،ويجعلها مؤلفو المهازل الراحة الدنيوية للمحبين؛لأنهم يعلمـون أنهم بذلك يحدثون شعور الراحة في نفوس المشاهدين...! >> [1]

ولكن هناك حالات لا تنتهي فيها المأساة بفاجعة ،أو قل هناك مسرحيات تنتهي نهاية غير محزنة ومع ذلك تنسب إلى التراجيديا، ومن أمثلة ذلك مسرحية "أوديب في كولون" لأسخيلوس و" أفجينايا في تورس" لأوربيديس [2].

وأحيانا تبقى العقدة بلا حل،أو تنتهي نهاية مفتوحة،وبتعبير الحكيم تبقـى سؤالا كبيرا يؤرق القراء والمشاهدين وليس له من مجيب،حتى يـشع القلـق في النفس ولا يحدث الشعور بالراحة [3].

وقد عمدت الدراما الحديثة كثيرا إلى النهاية المفتوحة بدعوى أن الحيـاة تبقى مستمرة وممتدة،أو أن الجدل الذي تصل إليه مسرحية من المسرحيات يظل قائما لا ينتهي،غير أن هذه النهاية المفتوحة شبه مغامرة فنية لأن المتلقي ينتظـرا دوما حلا ونهاية منطقية لما مر،وأن يسدل الستار على نهاية واضـحة.والمؤلـف البارع وحده من يحسن استغلال النهاية المفتوحة فنيا.

----

1 ـ توفيق الحكيم.فن الأدب .ص:156

2 ـ فرد ب.ميليت وجيرالد اديس بنتلي.فن المسرحية.ص:426

3 ـ ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب. ص:156

ويذهب الحكيم إلى أن النهاية المفتوحة إذا استخدمت استخداما فنيا ومناسبا للمسرحية كان في بعض الأحيان أبلغ من المسرحية التي تنتهي بالحل أو الانفراج،ومن ذلك ناية مسرحية عطيل لشكسبير الذي يترك الخائن ياغو بلا عقاب إذ يظل حيا بعد موت ضحاياه،ونحن نتمنى أن يسدل الستار وقد قطعت جثته إربا،ويعلق الحكيم على ذلك قائلا: << ...لم يرد شكسبير أن يمنح نفوسنا هذه الراحة حتى تظل نفوسنا القلقة تلعن "باغو" طول الأجيال؛فالمؤلف البارع ليس ذلك الذي يتولى بنفسه في كل الأحيان مصاير شخصياته؛بل هو ذلك الذي يجعل الناس يتولون أمرهم من بعدة ...! هكذا نجح "شكسبير" في أن يترك "ياغو" المجرم قائما،يتلقى صفعات الأحقاب،على حين أن ضحاياه في أجداثهم راقدون تحت قباب العطف الخالد والحب الدائم ... >> 1

كما يتحدث الحكيم عن وجود مسرحيات وضعت في العصور الحديثة ليس لها عقدة بل تقوم على العرض فقط، عرض للطباع والأفكار 2.

5 ـ الصدفة والبناء المسرحي

يتضح أن الحكيم ينظر إلى البناء في المسرحية نظرة تعتمد أساسا على استقراء المسرحيات الكلاسيكية والنقد المصاحب لها،حيث يلخص البناء في مسار واضح يبدأ في الغالب بالعرض ليصل إلى العقدة وهي مرحلة تحتم الحل، ويحكمه قانون أقرب ما يكون إلى السببية،ينقل المسرحية من مرحلة إلى المرحلة التي تليها نقلا منطقيا.

----

1 ـ نفسه ص: 156،157

2 ـ ينظر نفسه ص:155

لكن ألا يمكن للمؤلف أن يخالف هذا الترابط السببي الذي يحكم هذا المسار؟ بتعبير آخر:هل يمكن للصدفة أن تحرك الأحداث داخل المسرحية ؟

إن هناك مقولة مشهورة للحكيم مؤداها أن تجريد الرواية السينمائية من عنصر المفاجأة كتجريد الحياة من أسرار الغيب:"تصبح بلا معنى "[1]،وهذه العبارة تنطبق أيضا وبدقة على العمل المسرحي.

وإن الحكيم الذي يوصف بالمهندس الدقيق في تحديد أسس أعماله الفنية،لا ينكر الصدفة في بناء العمل الفني،لأن إضفاء المنطق الصارم على كل أجزاء العمل الفني،أو التزام ذلك في كل الأعمال بلا مبرر يؤدي إلى الافتعال والتصنع الذي يعد ألد أعداء الفن،يقول الحكيم: << إن نسج الأثر الأدبي على أساس منطقي صرف ونسج خيوطه بمهارة ودقة كما ينسج الثوب أو البساط،قد يكون في ذلك المعول الخفي الذي يهدم صدق هذا الأثر الفني >> [2]

ويذهب الحكيم إلى أن الصدفة لا يكون مسموحا ا فقط،بل تغدو ضرورة في بعض الأحيان،يقول: << وفي رأيي أن المصادفة ليست في كل الأحيان عيبا بل إ ا في بعض الأحيان ضرورة وأن الفنان الذي يبتعد عن المصادفة ويتجنب الالتجاء إليها عامدا إنما ارتكب خطأ جسيما ... >> [3]

ويشير الحكيم إلى أن كبار المسرحين اعتمدوا على الصدفة في بعض أعمالهم الفنية،من ذلك سوفوكليس في مسرحية " أوديب ملكا" القائمة على القدر والصدفة ،كما قامت مسرحية "روميو وجولييت" على الصدفة في

----

1 ـ توفيق الحكيم.أرني الله. دار مصر للطباعة مصر د ت .ص: 112

2 ـ ينظر توفيق الحكيم .أدب الحياة. ص: 48

3 ـ ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب. ص:153

عقد ا.حيث يلتقي روميو بغريمه "تياليت" ليتحرش به ويتبارزان ويقتله،ويـصبح مقام روميو في المدينة مستحيلا[1].

والملاحظ أن الصدفة التي تقوم عليها المسرحيات تقع في حادثة لها أهميتها في تغيير الأحداث،مثل لقاء أوديب مع والده،حيث يلتقي البطل مع البطل المضاد دون سابق تخطيط أو دون أن يكون لقاؤهما منتظرا،بيد أن هذه الصدفة في اللقاء بإمكان المؤلف أن يجعلها منطقية ومنتظرة دون أن يهتز عمله فنيا.

والصدفة المسموح ا ليست أية صدفة،بل هي أقرب إلى المنطق،أو ما يعبر عنه أحيانا بالصدفة العلمية.وهو ما يقول عنه الحكيم:<< فالمصادفة ليست خرافة، ولكنها نتيجة قانون خفي من قوانين الحياة لم نكشف بعد عن سره،كما قال العالم الرياضي بوانكاريه.>> [2]

فالذي يجيزه الحكيم هو هذه الصدفة الغامـضة الـتي تقتـرب مـن الغيـب والقدر،وتشـع أجواء من الغموض الذي يسـير الأحـداث ويقودها نحو اية معلومة.

وفي الختام يجب التأكيد على أن الحكيم تحدث بشأن مكونات المسرحية عن الموضوع الذي يدخل في باب الأفكار،والزمان والمكان والعقدة والشخصية، لكنه خالف أرسطو في إعطاء الأهمية القصوى لأحد عناصر المسرحية،فبينما أكد أرسطو على العقدة،ألح الحكيم على دور ومهمة الحوار في المسرحة،فجعل مقام الصدارة له.

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم أدب الحياة ص:46، 47

2 ـ نفسه ص: 47

ـــــ الباب الثالث ــــــ

محاولة تأسيس نظرية المسرح العربي

ـــــ الفصل الأول ـــــ

الأدب المتعادل

أصدر الحكيم عام 1955كتابا فكريا سماه "التعادلية" كتبه بعـد أن جـاءه سؤال من قارئ يسأله عن مذهبه في الحياة والفن،وقد استخلص هـذا القـارئ ا هول أن الحكيم يحاول في كتبه تفسير وضع الإنسان في الكون بزمانه ومكانه ووضع الإنسان في مجتمعه بأجياله وبيئاته،ويسأل القارئ الحكيم إن كانت هـذه النتيجة التي انتهى إليها صحيحة أم لا؟ [1].

وعرض الحكيم في الكتاب نظرته لكثير من القضـايا في الفكر والأدب والفن والاقتصاد والأخلاق،محاولا الإقناع بصحة مذهبه في الحياة والفن.

1 ـ مفهوم التعادلية

تقوم التعادلية على علاقة التوازن والتعادل بين الثنائيات،فالليـل يقابلـه النهار،والخير يقابله الـشر والفكـر يقابلـه العمل،وهكـذا تمتـد سلـسلة الثنائيات.والتعادل لا يعني المساواة بين الضدين،بل هو الحركة المقابلة والمناهـضة لحركة أخرى [2].

ويبسط الحكيم نظريته بطريقة رياضية ترى أن الحياة الصحيحة تبدأ مـن الرقم اثنين لأن الواحد الصحيح يساوي الصفر في نظر التعادلية [3]؛فلا بـد مـن اثنين حتى يعادل الواحد الواحد الآخر.

والتعادلية عقيدة ضد الطغيان،أي ضد أن تطغى قوة على قوة أخرى،ولذا

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم.التعادلية.ص:28،29

2 ـ ينظر نفسه ص:27

3 ـ ينظر نفسه ص:26

يجب على كل قوة أن تحافظ على نفسها وعلى قو ا حـتى لا تبتلعهـا القـوة المقابلة،لأن العدم في نظر التعادلية هو أن تبتلع قوة قوة أخرى [1].

وهذه المقاومة ضد الطغيان والابتلاع هي التي تعطـي الطـابع الإيجـابي للتعادلية في نظر الحكيم،بيد أنه حينما تحافظ كل قوة على خصائصها ووجودها، ولا تبرح مكا ا حيث تظل تراقب القوة الأخرى خشية الابتلاع ؛فإن التعادليـة تقع في الركود والثبات،فالتعادلية لا تقيم العلاقة بين تلك الثنائيات على أسـاس الاتصال والتفاعل بل على أساس الانفصال والتجاوز.وهذا هو جـوهر فكـرة التعادلية التي تقوم على التوازن الشكلي المحض،فتـصبح حركتـها أقـرب إلى السكون وأقرب إلى الدورة الآلية الميكانيكية [2].

ويبدو أن الحكيم قد تألم كثيرا من الكتابات النقدية التي وصفت التعادلية بالسلبية،فيرد أن من يرميها بذلك إنما يتقيد بالظاهر اللغوي للكلمة دون التعمق في معناها العميق: <<..لقد قلت إن التعادلية عقيدة ضد الطغيان.ومع ذلـك أراد البعض أن يوقعنا في فخ الكلمة اللغوية (التعادلية) ليوهم غـيره بأ ـا فلـسفة سلبية،وأ ا فلسفة إمساك العصا من الوسط.ولعل كلمة التعادلية تغـري غـير العارفين ذا الفهم السطحي.ولو أني وجدت كلمة أخرى تجنبني هـذا الفهـم الخاطئ لفضلتها.والذين يريدون فهم التعادلية عليهم بالبحث فيما وراء الكلمـة من أفكار مكتوبة ومحتملة بدلا من مجرد تأويل الكلمة على هواهم.>> [3]

----

1 ـ ينظر نفسه ص:27

2 ـ ينظر د.غالي شكري.ثورة المعتزل.ص: 97

3 ـ صلاح طاهر .أحاديث مع توفيق الحكيم.ص: 98

ولكي ينفي الحكيم السلبية عن التعادلية فكر في تسميتها بـ"المقاومية" أي أن التعادلية حركة مقاومة ضد رجحان كفة على كفة أو طغيان كفة على أخرى،لكنه وجد أن اللفظة غير سلسة فعدل عن ذلك [1].

ولعل الجانب الإيجابي في التعادلية هو محرك رد الفعل والتعـويض الـذي تعمل به تعادلية الحكيم،الذي يذهب إلى أن كل فعل يقابل رد فعل،فالنقـصان تقابله الزيادة والمرض تقابله الصحة.وأما التعويض وهو الأهم فيعني به الحكيم أن في كيان كل إنسان قوة يجهلها عكس الحيوان الـذي يعرفهـا بـالغريزة،وعلى الإنسان أن يبحث عن قوته المعوضة ليستخدمها في الوقت المناسب [2].

وإيجابية التعادلية تكمن في أ ا لا تؤمن بالاستسلام،ولا تقر بأن هناك إنسان ضعيف،وقس على ذلك الشعوب والأمم،وكل ما في الأمر أن على الإنسان أن يبحث عن مواطن قوته وأن يحسن استعمالها في الوقت المناسب.فالعجز الإنساني هو حافز للكفاح لا للتخاذل [3].

2 ـ التعادلية والحل الوسط

ذهب الدكتور زكي نجيب محمود إلى أنه لا يمكن أن تقرأ كتاب التعادلية ولا تتذكر الفلاسفة اليونانيين أو لا يخطر على بالك هرقليطس القائل:إن الكون أضداد تتعادل ؛النهـار والليل،الشتـاء والصيف،الحرب والسلم،اليقظة والنوم،

----

1 ـ ينظر نفسه ص:100

2 ـ ينظر توفيق الحكيم.التعادلية ص:58،59

3 ـ ينظر نفسه ص:46

الحياة والموت وغيرها[1].

ويضيف الدكتور زكي نجيب محمود: << ل تستطيع أن تقرأ تعادلية الحكيم دون أن يمثل أمام بصرك مبدأ "الوسط الذهبي" الذي يتوسط المتطرفات فيكـون هو الفضيلة والحكمة ؟وهكذا أخذت أصداء الفلاسفة اليونان الأقدمين تتردد في سمعي كلما مضيت بين صفحات التعادلية.>> [2]

ونفى الحكيم أن تكون التعادلية صورة أخرى لفلسفة الوسـط الـذهبي الأرسطي،حيث يقول الحكيم: << ليس بين عقيدتي وعقيدة"خير الأمور الوسط" من صلة.فعقيدة أرسطو أخلاقية وسلوكية،ولا شأن لها بما في التعادلية من قضايا ترمي لتفسير موقف الإنسان من قوى الطبيعة والصراع بينهما.. >> [3]

وكان يمكن أن تفضي التعادلية إلى مخالفة الحل الوسط بين الثنائيـات أو الأضداد فتصبح العلاقة حينئذ ديالكتكية ـ جدلية ـ والتي تعد مرحلة إيجابية في الصراع بحيث يتمثل الحل في تشكل مركب القضية من الضدين معا[4].
ويدعم الدكتور غالي شكري هذا مؤكدا أن فكرة الجدلية هي المـآل الطبيعـي للمتناقضات وصراع الأضداد [5].

لكن لو ركن الحكيم إلى الجدلية فإن التعادلية ستذوب فيها،ولا يبقى داع

----

1 ـ ينظر د .زكي نجيب محمود.مقدمة التعادلية.ص: 7

2 ـ نفسه ص: 8

3 ـ صلاح طاهر. أحاديث مع توفيق الحكيم ص: 97

4 ـ ينظر د.أحمد سخسوخ.توفيق الحكيم مفكرا ومنظرا مسرحيا .ص:43

5 ـ ينظر د.غالي شكري.ثورة المعتزل .ص:93

للحديث عنها.لكن الرغبة في تأسيس مذهب فلسفي منسجم يفسر الكثير مـن الظواهر والقضايا لا تكفي ما لم يكن المذهب مؤسسا على فروض صـحيحة، ومدعما بحجج صلبة تمتلك أجوبة مقنعة لكل الأسئلة والقضايا.فهـل تتـصف التعادلية بذلك؟

3 ـ قضايا في ميزان التعادلية

إن ا ال هنا لا يتسع لعرض الكثير من القضايا التي شرحها الحكيم وطبق عليها ميزان التعادلية،لكننا سنتوقف عند قضيتين هامتين الأولى تتعلـق بـالفكر والذي له علاقة بموضوع دراستنا أي الأدب والفن.والثانية الأخلاق ومسألة الخير والشر،وتوقفنا عندها لأ ا تبرز هشاشة منطق تفكير التعادلية،ومعالجة الحكـيم لكثير من القضايا على ضوئها.

ا ـ الفكر معادل للعمل

يتصور الحكيم أن رجلين أحدهما قوي فكرا والثاني قوي عملا هبطـا في جزيرة .فماذا سيحدث؟ سيحاول كل واحد إخضاع الآخر لقوتـه،فيمكن أن تحدث ثلاثة احتمالات هي:إما أن يسيطر الفكر،أو يهيمن العمل،أو أن يظل كل منهما محافظا على قوته حتى لا تذوب في قوة الآخر،فيتحقق التوازن بينـهما أو التعادل[1].

وكل ما يخشاه الحكيم هو أن يحدث الاحتمال الثاني، لأنـه إذا هـيمن العمـل اضمحل الفكر وتراجع دوره فتحل الكارثة.

وبالرغم من أن سلطة الفكر في العصر الحديث عوضت سلطة الدين في القرون

ــــــــــــــــــــ

1 ـ ينظر توفيق الحكيم.التعادلية.ص: 60

الوسطى،لكن الجو لم يخل لرجال الفكر،لأن سلطة العمل المتمثلة في السلطة الحاكمة تكن العداء لقوة الفكر،وبدل أن تقهره تستدرجه إلى حظيرة السياسة،وحينما يلبي الدعوة تحتويه وتبتلعه،لأنه أصبح منضما إلى نظام معين يعمل وفق تعليماته[1].

ولا يدعو الحكيم المفكر إلى الاعتزال،لأن الفكر الذي يعتزل يموت شأن الفكر الذي يخضع للعمل.بل يدعو الفكر لأن يظل قوة معادلة ومراقبة لقوة العمل المتمثلة في السلطة بدل أن يغدو بوقا يدعو لها ويهلل لسلطانها.

ولا يمكن في نظر الحكيم أن ينسجم الفكر مع العمل أو أن يندمجا،لأنه إذا تم ذلك فإن العمل سيبتلع الفكر،ويغيب التعادل الذي يدعو إليه.ويضرب الحكيم مثلا بالسفر،فحينما تنوي السفر يكون ذلك فكرة تناقش، حيث يمكن أن تفعل ذلك أو أن تعدل عنه؛أي ما يزال السفر في حيز الفكر،لكن بمجرد المرور إلى العمل بالفكرة والقيام بالسفر تموت الفكرة وتنتهي،فالعمل في نظر الحكيم إرادة تجمدت[2]،أو قل فكرة ماتت.

ولا يخفى الطرح الذهني المحض لقضية الفكر والعمل بفرض خاطئ أو مغالطة مسبقة هي التعادل،وإلا لرأى الحكيم فيهما علاقة تكامل وتعاون،فالفكر لا ينتج أفكارا لتظل أفكارا مجردة بل ينتجها لتجد طريقها إلى الإنجاز بفضل العمل،فالحكيم يخشى من تنفيذ الأفكار لأنه يرى في العمل وأدا لها وعقما للفكر،في حين أن الفكر الذي يبدع فكرة يظل قادرا على إبداع أفكار أخرى، ويمكنه أن يعدل الفكرة ويصححها بعد أن يرى مزاياها ونقائصها بعد تطبيقها

----

1 ـ ينظر نفسه ص:62

2 ـ ينظر نفسه ص:65

في الواقع،ففكرة السفر لا تموت بمجرد تنفيذها،بل يمكن أن نحسن ظروف السفر ووسائله في المرات القادمة بفضل الفكر نفسه.وهكذا فالفكر يبدأ حيث ينتهي العمل،وبذلك يتكاملان وتتحقق العلاقة الإيجابية بينهما خلافا للعلاقة السلبية التي يطرحها الحكيم باسم التعادلية.

ب ـ التعادلية وقضية الخير والشر

يرى الحكيم أن الخير يعادل الشر،وحينما نتحدث عن الخير والشر لابد أن نتحدث عن المجتمع لا الفرد،حيث لا بد من وجود الآخر،فإما أن تحـسن إليـه فيتحقق الخير أو تسيء إليه فيكون الشر.ويرى الحكيم أن الخير هو الفعل الإرادي الذي يؤدي إلى نفع الغير،والشر هو الفعل الإرادي الذي يؤدي إلى ضرر الغير[1].

فالعبرة في الخير والشر عند الحكيم تكمن في غاية الفعل الإرادي ونتيجته ؛أي النفع أو الضرر،وهو بهذا ينتمي إلى الفلسفة النفعية في الأخلاق والتي تقيس الفعل نفسه وتنظر إلى غايته ونتيجته.
ويركن فلاسفته هذا المذهب في عملية الإدراك إلى الحس والعقل وحـدهما ولا يقرون بالقلب كأداة إدراك [2]،ولا ينتسب إلى هذا المـذهب الفلاسـفة الـذين ينظرون في الأخلاق إلى الفعل نفسه،فيرون أن الخير والشر صفة في الأفعال بغض النظر عن النفع والضرر،ولا يحتاج تقييم الفعل إلى وجود المجتمع.وهؤلاء يعترفون بإدراك القلب [3].والغريب ألا يتبعهم الحكيم المؤيد للإدراك بالقلب.

ففي مجال الإيمان بالله مثلا يرى أن الاعتماد على العقل من أسباب الإلحاد

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم.التعادلية.ص:50

2، 3 ـ ينظر د.زكي نجيب محمود.مقدمة التعادلية.ص: 14

فيقول في كتاب "التعادلية" نفسه: << فنحن نسأل العقل أن يصنع لنا صـورة لله فيخفق،فبدلا من أن نضحك و نهزأ بالعقل،نضحك و نهزأ بصورة الله!.. فلنـؤمن إذن بالقلب وحده...تلك قوته.ولندع العقل يفكر في مجاله وحده...تلـك أيـضا قوته.>> [1]

ويبدو الحكيم غير مقنع تماما حينما يتحدث عن معاقبة مرتكب الـشر أو المذنب، فالحكيم لا يدعو لمعاقبته بالسجن،لأن الشر لا تعادله الحرية،بل علينا أن نتيح لفاعل الشر ـ المذنب ـ أن يفعل الخير ليعادل به ما اقترف من جرم.
فهو يدعـو أن تغلق السـجون وتفتح بدلها معامل الإنتـاج حتى يتسنى للمذنبين أن يعملوا،ويفعلوا الخير الذي يعادلون به ما اقترفوه من جرم،وهذا تعادل غريب ولا سيما من الحكيم دارس القانون.إذ كيف يمكن أن نحمي المجتمع من المجرمين إذا كنا لا نعاقبهم؟.

إن هذه الفكرة تبدو إيجابية حينما تكون فكرة مجردة،حيث يغدو فاعل الشر مساهما في جلب الخير لمجتمعه،لكن الواقع غير ذلك فالأضرار تكون مادية ومعنوية فإذا سلمنا جدلا أنه يمكن التعادل بالخير في حال الضرر المادي فكيف يتسنى التعويض بالتعادل عن الضرر المعنوي وآثاره النفسية؟ ثم هل يقبل الضحية بهذا الحل التعادلي وهل يرضيه؟ إلى غير ذلك من الأسئلة التي صمتت عنها تعادلية الحكيم التي تقدم في الغالب حلولا شمولية لقضايا متشعبة الأطراف ومتفرعة الجوانب.

4 ـ التعادلية والأدب

----

1 ـ توفيق الحكيم.التعادلية.ص: 14

ولكي يتحقق التعـادل في مجال الأدب يرى الحكيم أنه لا بد من توازن قوتين هما قوة التعبير وقوة التفسير.ويبسط الحكيم فكرة التعبير من خـلال مثال سرد نادرة من النوادر،حيث يرويها شخص عادي فتبدو حـادثة عادية،لكن حينما يرويها شخص فنان تغدو شيئا آخر،تبدو وكأ ا لونت وأضيئت فتنبض بالحياة،وذلك بفضل التعبير[1]،الذي يفسره الحكيم بقوله:<< فالتعبير إذن ليس مجرد الشكل بل هو الشكل والموضوع معا.هو الشكل والشيء الذي يتشكل فيه.هو النادرة والأسلوب الذي رويت به.فالأسلوب وحده بغير النادرة لا يعني شيئا في ذاته ولا يعـبر عن شيء .فالتعبير إذن يستوجب وجـود الأسلوب وموضوعه معا.لأن التعبير عن شيء يحتم وجود الشيء>>[2] .

ويكون التعادل في التعبير إذن بين الأسلوب والموضوع،وإذا طغـت قوة على قوة يحدث الاختلال واللاتعادل على النحو الآتي:

ا ـ إذا طغى الأسلوب على الموضوع ؛بمعنى أن يكـون الأسلوب بارعا ويكون الموضوع تافهـا يحدث التكلف.ويشبه الحكيم ذلك بالرجل الذي يلبس لباس سهرة فاخر،ويبقى في حجرته يتعشى بمفرده خبزا يابسا[3].

ب ـ إذا طغى الموضوع على الأسلوب؛أي الموضوع الجيد في الأسلوب السقيم يحدث التحسر،ويمثل الحكيم ذلك بصائغ الذهب الذي يضع لؤلؤة كريمة في خاتم من حديد[4].

والملاحظ أن الحكيم استعمـل هنا مصطلحا غير أدبي هو التحسر،خلافا لطغيان الأسلوب على الفكرة الذي يحدث التكلف،وهو مصطلح نقدي متداول.

----

1 ـ ينظر نفسه ص:67

2 ـ نفسه ص:67، 68

3، 4 ـ ينظر نفسه ص:68

والأسلوب نفسه لا بد أن يحقق التوازن بين المحاكاة والابتكار،لأنــه إذا طغت المحاكــاة صار الأديب مقلدا،وإذا طغى الابتكــار انقطعت صلة الأديب بالتطورات الطبيعية في الأدب والفن[1].لكن ما الفرق بين الأسلوب والموضوع؟

يفرق الحكيم بين الأسلوب والموضوع من خلال وظيفة كل واحد منهما؛ فالأسلوب:<< هو طريقتك الخاصة في الظفر بإعجاب الغير وشعوره وفكره،ليرى ما ترى ويحس ما تحس ويفهم ما تفهم >>[3]

وأما الموضوع في الأدب والفن فهو:<< كل ما تستطيع أن تثير به اهتمام النــاس، على نحو غير مسف ولا فارغ ولا مبتذل>>.[4]

ويتضح أن الحكيم يعــول في هذا التفــريق على التلقي،أي التــأثير على المتلقي بالموضوع الذي يثير اهتمامه وبالأسلوب الذي يشد انتباهه.

ويذهب الحكيم إلى أن الأهمية تعطى في الأدب للأسلوب،أو لطريقة معــالجة الموضوع لا للموضوع نفسه،فالموضوع الجيد والمغري قد يصبح في يد كاتب غير موهوب موضوعا تافها،والموضوع الذي يبدو عــاديا قد يتحول على يد أديب موهوب إلى تحفة فنية تبقى على مر الزمن،يقول الحكيم: << فموضوع "هاملت" كان من الممكن أن يبقى موضوعــا تافــها عاديــا لو عــالجه شــاعر عادي. وموضوع "هامــلت"نفسه كــان يمكن أن يصبح في خفة موضوع "زوجــات وندسور المرحات" لو أن شكسبير اختار أن يجعل منه مسرحية ضاحكة عــابثة بدلا من تلك المسرحية الفكرية الجليلة>>[4]

----

1 ـ ينظر نفسه ص:69

2 ـ نفسه ص:68،69

3 ـ نفسه ص:69

4 ـ نفسه ص:70

ويطرح الحكيم فكرة أساسية في الإبداع الأدبي،وهي أن الأديب لا يمكـن أن يبدع وفق خط واحد من الإجادة والتميز،وأن تكون أعماله على مستوى واحد من الإبداع و النضج والقوة،كما لا يمكن أن يطرق الأديب بابا واحدا في قلعـة الفن يعود إليه كل حين،فتكون كل أعمال المؤلف المسرحي كوميديات اجتماعية أو مسرحيات هزلية لا تجديد في تقنية الكتابة ولا ابتكـار في الموضوع،فنكـاد نحفظ مـا سيقول في كل عمل جيد؛بل ينبغي أن تتلون أعمـال الأديب بـين الدسامة والخفة والرقة والعمق.

والمبدع الحقيقي في نظر تعادلية الحكيم كالطبيعة التي تتجدد دون أن تخرج عن نواميسها،يقـول :<< وهذه الدسـامة والرقـة والعمق والخفـة حـالات تتعاقب على الفنان،تعاقب الليل والنهار والخريف والربيع،دون أن تخضع لترتيب منطقي.فقد يرى البعض أن المنطق يقضي أن يبدأ الفنان حياته بالخفة وينتهي إلى العمق.ولكن هذا المنطق لا يخضع له الفنان..>> [1]

وإن الفنان لا يسير في خط مستقيم؛بل يسير وفق الفعل ورد الفعل،أي أن الأديب يتطور من خلال تجارب مختلفة،فقد تبين لـه تجـربة يعتقد أنه لا شأن لها أشياء كثيرة،وأحيانا تدفعه مثل هذه التجربة البسيطة وتحفزه ليخوض تجـربة غنية ومتميزة في حياته الفنية،فالمبدع في نظر تعادلية الحكيم كالشجرة تنتقل من الاخضرار في الربيع إلى الذبول في الخريف،ثم تعود إلى الاخضرار بحلول الربيـع وتتكرر هذه الدورة الطبيعية[2].

وهذا ينطبق أيضا على أعمال الحكيم،فبعدما كتب مسرحيات فكرية عميقة

1، 2 ـ نفسه ص:71

مثل "أهل الكهف" و"شهرزاد" ونالت إعجـاب النقـاد وشيوخ الأدب،كتب مسرحيات أخرى من قبيل " الصفقة" و"رصاصة في القلب" التي لم ترق إلا لمحبي التمثيل[1].
وأن المؤلف لا يكاد يفاضل بين أعماله شأنه شأن الأب الذي يحب كل أولاده وإن اختلفوا في الطيبة والذكاء وخفة الدم.

وإذا تحقق التعادل للتعبير،ينبغي للتعبير أن يحقق التعـادل مع التفسير حتى يتحقق التعادل في الأدب.فما هو التفسير إذن؟
والتفسير لا يعني في التعـادلية الشرح والتبسيط كما يمكـن أن يفهم مـن هذه الكلمة؛بل يتمثل في تفسير موضع الإنسان في المجتمع والكون،وهو ما لا تقوم به القوة المعبرة أو التعـبيرية في رأي الحكيم الذي يقول: << هو ـ أي التفـسير ـ الضوء الذي يلقى على موضع الإنسـان في الكون والمجتمع.فالأدب أو الفـن التعادلي يجب أن تتوازن فيه القوة المعـبرة والقوة المفسرة>> [2]
لكن ينبغي أن نشير إلى أن التعبير المقصود هنا هو تفسير فلسفي لوضع الإنسـان في المجتمع وعلاقة الإنسان بالأشياء والكون.

وكان بالإمكان أن يتضمن المضمون هذه القوة التفسيرية،فالمضمون بوسعه أن يحمل موضوعات اجتماعية أو أفكارا إنسـانية،والأديب الموهوب هـو من يستطيع أن يجعل من حـالة في مكان مهجور أو قرية صغيرة،وضعا بشريا عاما ينطبق على كل المجتمع البشري،أو يمس الجوهر الإنساني،وبذلك تتوفر لها هـذه الخاصية التي يسميها الحكيم في التعادلية ب "التفسيرية".

----

1 ـ ينظر لوسى يعقوب.عصفور الشرق.ص:23

2 ـ توفيق الحكيم.التعادلية.ص:73

ويؤكد الحكيم أن القوة المعبرة على أهميتها لا تكفي في الأدب،ولا بد لها من قوة أخرى هي القوة المفسرة،يقول :<<فالقوة المعبرة وحدها لا تكفي،لأ ا قد تكشف عن مجرد وجودها.ولكنها قد لا تشع ضوءا يكشف عن وجود غيره ـ ا. القوة المعبرة قد تك ـ ون جميلة في ذات ـ ها كاللؤلؤة.ولكنها مثلها حبيسة جمالها،لا تضيء غيرها..إ ا ليست كالماسة المتألقة التي تشع في الظلام أضواء تكشف ع ـ ن وجود أشياء أخرى.>>[1]

والأعمال الأدبية والفنية لا تحمل كلها الخاصية التفسيرية،ولذا ليست كل الأعمال الأدبية أعمالا تعادلية،ويضرب الحكيم أمثلة من تاريخ الأدب والمسرح، فيرى أن شعر البحتري يحمل التعبير لا التفسير لأنه لا يكشف عن م ـ واقف إنسانية،في حين أن شعر المعري فيه التعبير والتفسير مع ـ ا.
ويرى الحكيم أننا نجد عند الش ـ اعر الواحد أعمالا تعبيرية وأخ ـ رى تفسيرية، فشكس ـ بير في"هاملت" تفسيري،بينما في أشعاره الغزلية تعبيري[2].

ولا يخفى هنا أن الحكيم يسطح الأمور ويبسطها إلى أبعد الحدود بحثا عن أدلة على صحة التعادل في الأدب،فيصدر أحك ـ اما تتصف بال ـ شمولية،وتحتاج إلى التروي والدق ـ ة،فشعر البحتري ليس كله شع ـ ر البهرجة اللفظية أو الق ـ وة التعبيرية بلغة تعادلية الحكيم،وعلى سبيل المثال لا الحصر قصيدة "إيوان كسرى" تحمل الكثير من المواقف الإنس ـ انية التي يسميها الحكيم بالتفسيرية.ثم إن الشعر الغنائي لا يخلو من مواقف إنسانية،وله قوته وطريقته في النفاذ إلى أعماق النفس الإنسانية والتعبير عن جوهر الإنسان.
ويؤكد الحكيم أن الأدب لا يمكن أن يؤدي رسالته،مالم يكن أدبا متعادلا؛

----

1 ـ نفسه ص:73

2 ـ ينظر نفسه ص:75

أي أن تتعادل فيه القوتان المعبرة والمفسرة،فيقول:<<التعادلية تقيم الأدب والفن على أساس قوتين يجب أن يتعادلا هما:قوة التعبير وقوة التفسير،فالأثر الأدبي أو الفني لا يكتمل خلقه ولا ينهض بمهمته إلا إذا تم فيه التوازن بين القوة المعبرة والقوة المفسرة.>> [1]

ويحدث اللاتعادل بين التعبير والتفسير في حالتين:

ا ـ إذا طغى التعبير يؤدي إلى مذهب الفن للفن،وذلك حينما يسرف الأديب في الاهتمام بالشكل والتأنق في المبنى على حساب المعنى والمضمون.

ب ـ إذا طغى التعبير على التفسير قد يؤدي كذلك إلى الالتزام إذا بقي الأديب يدافع عن مضمون معين،أو يؤدي إلى الواقعية الاشتراكية.

ويلخص الحكيم ذلك في قوله:<< فالفن للفن هو حبس الفنان في هيكل الشكل.والفن الملتزم هو حبس الفنان في سجن المضمون.والسجن في الحالتين يمنع الفنان من تبليغ رسالته الكاملة.تلك الرسالة التي تنبع من الحرية دائما،لتبشر بالحرية >> [2]

لكن الحكيم نسي السجن الثالث وهو حبس الدعاية،ويكون ذلك لما يسرف الأديب في الدعاية للأفكار الاجتماعية و الإنسانية،ويهمل الجوانب الفنية.في حين أن معالجة قضايا المجتمع والأفراد في البيئة المحلية قد ترقى لمعانقة النزعة الإنسانية التي يتحدث عنها الحكيم.ولذا من الغلو أن نجعل التعبير يخص المجتمع والتفسير يرتبط بالكشف عن القضايا الإنسانية.

ويؤكد الحكيم أنه لم يكن أديب التعبير فقط،لأن العديد من أعماله تحمل

----

1 ـ ينظر نفسه ص:67

2 ـ ينظر نفسه ص:75.74

صفة التفسير.فروايته "عودة الروح" كان يمكن أن تعبر عن واقع أسرة تعيش حيا ا في حي السيدة زينب،وهو يكفي في الفن،لكنه ألزم نفسه الكشف عن الروح المصرية التي تربط أشخاص الرواية، وتدفعهم إلى الاتحاد حينما تعصف الأزمات، فهم يمرضون في وقت واحد،ويقضون فترة المرض في غرفة واحدة رغم تحذيرات الطبيب،وهم يحبون فتاة واحدة هي "سنية"،وينضمون إلى الثورة جميعا حينما تندلع،ويلقى القبض عليهم ويسجنون جماعة في سجن واحد.فعن هذا التخطيط يقول الدكتور علي الراعي:<< هذا التصميم الواضح لتحركات ومشاعر الأبطال،لا ينبع من مجرد ملاحظة الواقع،بل هو نتيجة واضحة لإخضاع الواقع لفكرة سابقة عند المؤلف،قرر أن يجعلها مع فكرة خلود روح مصر وتجددها الأساس الفكري الذي تنبني عليه حوادث الرواية،وتتشكل وفقه.>>[1]

وعلى هذا النحو يثبت الحكيم أن جل أعماله تفسيرية،فـ "أهل الكهف" فسرت قوة الزمن،و"أوديب الملك" فسرت قوة ا تمع،وبينت تلك الأعمال موقف الإنسان من تلك القوى،حيث يظل يناضل ويقاوم ولو كان انتصاره ضربا من المستحيل.

وذهب جورج طرابيشي أن العالم الذي صوره الحكيم في أعماله الأدبية مختل التعادل لا عالم تعادل،حيث لم يصور الحكيم شخصية روائية أو مسرحية واحدة تتصف بالتعادلية،فالحكيم أتقن فكرة فصل ملكات الإنسان؛الغريزة، القلب،العقل،فكيف ننتظر منه ـ في نظر طرابيشي ـ إنسانا كاملا متوازنا[2].

ولذا فالتعادلية،في نظر صاحب كتاب"لعبة الحلم والواقع" لا تتعدى حدود

----

1 ـ د.علي الراعي.دراسات في الرواية المصرية.الهيئة المصرية العامة للكتاب.مصر.د ط1979.ص:98

2 ـ ينظر جورج طرابيشي.لعبة الحلم والواقع.ص:26،27

اللعبة: << نعتقد بكل بساطة أن "التعادلية" ليست بحـال من الأحـوال مذهب الحكيم،وأ ا لا تعدو أن تكون أكثر من ستار من دخان قصد به الحكيم التمويه أو ر الأنظار أو اللعب لا أكثر ولا أقل. >> [1]

ويرى الحكيم أن التعبير يصور طبقة أو مجتمعا،وبذلك لا يعد مسؤولا عن رأي،بينما التفسير فيه موقف ورأي وبذلك يكون مسؤولا،لكن المسؤولية تكون أمام الذات والضمير؛ضمير الأديب نفسه.

ويتضح أن المفاهيم التي يطرحها الحكيم في حـاجة إلى دقة أكثر،فالتعبير الذي يبدأ من الشكل والموضوع والملاءمة بينهما،يصبح تعـبيرا عن طبقـ ـة أو مجتمع.في حين أن التفسير الذي يبدأ بالكشف ينتهي إلى المسؤولية،فأية مسؤولية حينما يرى الحكيم أن الزمن لا يعـود إلى الوراء ولا يمكن لإنسـان أن يعيش في زمن غير زمنه،وأن القفز على الزمن حلم سـرعان ما يتكسر على صـخرة الواقع؟ وأية مسؤولية حينما يرى الحكيم أن المكان سجن ومهما رحل الإنسان وجاب الأقطار يظل رهين المكان لأنه سجين البدن أو الجسد.؟.
بينما قد يكون مجرد تسليط الضوء على ظاهرة وتصويرها بأمانة موقفا يتـضمن المسؤولية.ولهذا ينبغي التأكيد أنه يوجد فرق بين إبداء الرأي واتخاذ الموقف.

وبعد،هل يمكن اعتبار التعادلية فلسفة أو مذهبا قادرا على تفسير الظواهر المتعددة ؟

إن الحكيم أراد أن يجعل من التعادلية مذهبه في الفكر والحياة،المذهب الذي يثبت أنه تفكير يشمل خطا واحـدا متصلا يمكن من خـلاله تفسير أعمـ ـاله الفنية وقضـاياها الفكرية والفنية.

----

1 ـ نفسه ص:27

ويتأسف الحكيم أنه لم يتح في الأدب العربي باحث يعكف على الأعمال الأدبية كالباحثين الأوروبيين يستخرج منها الخط الذي يربط الأدب بحاضره وما يحـيط به من مؤثرات[1].

ولكي يفسر الحكيم مذهبه هذا عزف على وتر الأسلوب ولعبة الألفـاظ بدل الاعتماد على الحجج والإقناع بالدليل الدامغ،ولهذا لقي الكثير مـن النقـد اللاذع مما جعل الحكيم نفسه يتراجع عن اعتبار التعادلية فلسفة منسجمة وقادرة على الصمود أمام سهام النقد اللاذعة،فاعتبرها مجرد فكرة تحتاج إلى من يجد لهـا المنهج المناسب في سبيل اعتمادها فلسفة واضحة،فيقول:<< كتاب التعادلية تفكير لم يوضع بعد في المنهج الفلسفي ليصبح فلسفة،لأن هذا يحتاج إلى عمل آخر يقوم به من يتخصص في المناهج الفلسفية.ومن الممكن جدا أن يأتي ذات يوم فيلسوف حقيقي في بلادنا المصرية،يحـاول أن يضع التعادلية في المنهج الفلسفي.>> [2]

ويضيف الحكيم: << يمكن أن نطلق على التعادلية أ ا كانت مجرد مشروع فلسفة،فقد كانت لدي بعض الأفكار التي يمكن أن تؤدي إلى ذلك،لولا أني لا أريد أن أحمل نفسي مسؤولـية جديدة،هي صفة الفيلسوف كما أني بالرغم من كـتاباتي السياسية التي أعلن بعض الزعمـاء السياسيين أ م تأثروا ا،لا أريد أن أتحمل مسؤولية صفة جديدة بأنني سياسي.>> [3]

ولذا يرى الدكتور غالي شكري أن الحكيم منذ البدايـة لم يقصد تكوين مذهب أو نظـام فلسفي بالمعنى العلمي الدقيق،وأن كلمة مذهب التي وردت في

----

1 ـ ينظر صلاح طاهر.أحاديث مع توفيق الحكيم.ص:7،6

2 ـ محمد السيد شوشة. 85 شمعة في حياة توفيق الحكيم.ص:134

التعادلية وأخذ ا كثير من الدارسـين،لا تعني المذهب المتعـارف عليه،وأ ا لم تدخل الفكر العربي الحديث إلا بمعناها ا ازي البحت[1].

وحينما يسوق الحكيم أدلة على صحة التعادلية،وتطبيقا ا في عالم الأدب، يستشهد بأعماله الفنية التي كتبها قبل ظهور التعادلية بنحو عشرين عاما،ويزعم أنه اتبع خطا واحدا متصلا في أعماله الفنية التي تنبع من رؤية فكرية واحدة.فما هي هذه الرؤية؟

إن الحكيم يريد أن يقنعنا أنه كان في أعماله منسجما مع فكرة التعادلية، لكن الحقيقة أن مصدر أعماله هو التفكير الذهني الذي ينسحب إلى الذات بدل الواقع،بل يمكن القول إن التعادلية نفسها كانت صدى ونتيجة للتفكير الـذهني. ولهذا كانت التصورات والفروض الذهنية وراء المآخذ التي تلحق بالتعادلية،يقول الدكتور غالي شكري :<< فالفرض النظري إذن بأن الكون "متعادل" هو فرض لا أسـاس لـه في أرض المعرفة الإنسانية التي تجاوزت المفهوم الثنائي إلى مفهـوم التناقض،كما تجاوزت السكون إلى الحركة. >> [2]

وقد أدى التطبيق الآلي للتعادلية في مجـال الأدب إلى الفصل بين الشكل والمضمون وجعلهما منفصلين متعادلين لا ينبغي لأحدهما أن يطغى عن الأخر أو يندمج فيه،بينما يعتبر النقد الحديث الفصل بين الشكل والمضمون غير وارد[3]. حيث يتبادلان التأثيرات ويقتربان أكثر فأكثر من بعضهما البعض،فالفصل بينهما إلى حد التوازي أمر يخالف جوهر الأدب.

وإن تأسيس مذهب لا يمكن أن يقوم على مجرد الرغبـة في التميز،واللعب

----

1 ـ ينظر د.غالي شكري.ثورة المعتزل.ص:89

2 ـ نفسه.ص:93

أو العزف على وتر الألفاظ،فالتعادلية التي أراد لها الحكيم أن تكون مذهبا يجيب عن كل الأسئلة وفي مجالات شتى لم تصمد أمام النقد كما رأينا،ولم تقدر حتى أن تعطينا نظـرة متماسكة في تفسير الأعمال الأدبيـة،وبدت مـسألة الفـروض الذهـنية أقرب إلى الصواب في تفسير النظرية الأدبية عند توفيق الحكيم.

ـــــــ الفصل الثاني ــــــــ

المذاهب والأنواع المسرحية

تنقل الحكيم إلى أوروبا يوم كـان الحديث حول السريالية،والبرناسية والوجودية وغيرها من المذاهب الفكرية والأدبية ما زال ساخنا،وعايش الحكيم صراع الأفكار والجدل القائم بين مختلف أنصار تلك المذاهب والتيارات،وقد تأثر فكر الحكيم وأدبه ا.

1 ـ المذاهب الأدبية

ولم يعر الحكيم اهتماما كبيرا لمسألة المذاهب الأدبية،سواء تعلـق الأمـر بالحديث عن إبداعاته الخاصة أو تعلق بالمسرح والأدب عموما.فقـد جـاء في رسالته لصديقه أندريه: << وهذا قليل مما جاءت به نظريات المودرنيزم.ولا أحب الإسهاب فيها لأني أكره النظريات في الفن.فالفن عندي خلق إنساني جميـل لا أكثر ولا أقل.>> [1]
لكن بالنظر إلى ما كتب الحكيم في المسرح والرواية والقصة نجده قد طرق أبوابا عديدة من أبواب المذاهب الأدبية والفنية،كما أنه في تعريفاته للأدب يبدو أقرب إلى الكلاسيكية،وحينما يتعلق الأمر بالحديث عـن مـساره الأدبي يـركن إلى الحديث عن الذات فيقترب أكثر من الرومانسية،من حيث اهتمامـه بالـذات والخيال والأحاسيس،وبدا بطلا رومانسيا في كثير من رواياته الذاتية حتى غـدا علامة ود الجيل الجديد الذي جاء بعده تقليدها [2].

كما التزم الحكيم بالواقعية في العديد من أعماله،ولا سيما في مسرحيات قصيرة ذات فصل واحد رصدت في الغالب مظاهر ا تمع،كما كان واقعيا أيضا

----

1 ـ توفيق الحكيم.زهرة العمر.ص:24

2 ـ ينظر محسن جابر الموسوي.نشرية مؤتمر توفيق الحكيم الدولي القاهرة.1998 ص:11

في قصص "يوميات نائب في الأرياف"،ورمزيا في "شهرزاد" ووجوديا في "أهل الكهف"،بل سبق سارتر إلى أفكار تتعلق بالوجودية،وعن هذا يقول :<< لقد رأيت صلة خفية بين إيزيس الفرعونية،وشهرزاد التي ظهرت في العصور العربية.واقتبست من القرآن الكريم أفكارا رأيت لها حقيقة غائرة في فلسفة مصر القديمة.بل كمن فيها بذرة الوجود والعدم،التي تتصل بمذهب الوجودية كما لاحظ بعضهم في فرنسا،قبل أن تظهر الوجودية لسارتر بسنوات. >> 1

إن الحكيم،وهو في أوربا، قد توزع اهتمامه بين المذاهب العديدة،بعضها كان في أوج الازدهار مثل الرمزية والوجودية وتيار العبث،وبعضها كان ميلادها في القرون الماضية،ولكنها ما تزال تمارس تأثيرها وإشعاعها مثل الكلاسيكية والرومانسية،واكتشف الحكيم عوالمها من خلال قراءاته لأعمال الفلاسفة والنقاد وهو بفرنسا،كما اكتشف الآثار الفنية في المتاحف والمعارض.

ويتضح تأثر الحكيم بالرمزيين ولا سيما الكاتب المسرحي ميترلنك جليا،فالحكيم الذي يهتم بالفكرة على حساب الحركة والفعل الدرامي،يبدو قريبا جدا من ميترلنك الذي يؤكد أن وقوف عجوز على خشبة المسرح يتأمل القوانين الأزلية في صمت وهدوء أهم من فوران عشيق يغتال عشيقته خنقا،أو زوج غاضب يشنق زوجته انتقاما لشرفه 2.

ونجد الحكيم يساير ميترلنك حتى في النظر إلى أعمال شكسبير،فمترلنك يفضل مسرحية "هاملت" على "عطيل" 3،وقد سبق أن أشرنا إلى أن الحكيم

----

1 ـ محمد السيد شوشة.85 شمعة في حياة توفيق الحكيم.ص:185

2 ـ ينظر

MAURICEMAETERLINCK LE TRESOR DES HUMBLES SOCIETE DU MERCURE FRANCE PARIS 18edt P188

3 ـ IDEM p 187

يرى أن مسرحية "هاملت" هي الأفضل في أعمال شكسبير من حيث الوفاء لجوهر المسرح.

وقد تـأثر الحكيم بكتاب الـدراما الحديثة مثل مترلنك في اسـتبعاد الصـراع الخـارجي والاعتماد على الصراع النفسي والتوتر وتكثيف الرموز والإيحاء.كما يتجـلى تأثره بشيكوف وإبسن في طريقة رسـم الشخصيات واستخدامها استخداما رمزيا[1].

عاش الحكيم شبه تمزق بين مذهبين هما الكلاسيكية التي مال إليها الحكيم بفضل القراءة،و العصرنة **MODERNISME** التي شدت اهتمامه في كل مناحي الحياة الفكرية والأدبية خلال إقامته بفرنسا.ويقر أن في حركة العصرنة أشياء جميلة لكن رفض أن تصده عن روائع الكلاسيكية مثل أعمال بيتهوفن ولافونتين ورفائيل من أجل ثورة تسعى إلى الإتيان بالجديد [2].

ويعرف الحكيم العصرنة بقوله: << هي اتجاه إلى عدم التقيد بالمنطق العام والنزوع إلى المنطق الخاص.كما كان (الرومانتزم) بالنسبة إلى (الكلاسـيزم) في بعض مظاهره نزوعا في الـتفكير والعواطـف مـن العـام إلى الخـاص .>> [3] فالرومانسية لم تحاول هدم المنطق المألوف أي المنطق العام خلافا للعصرنة الـتي فعلت ذلك بغية إنشاء منطق خاص مكانه [4].

وترتكز حركة العصرنة على العودة إلى المنـابع القديمـة والمهجـورة في

----

1 ـ ينظر تسعديت آيت حمودي .أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم.دار الحداثـة بـيروت لبنان.ط1 .1986.ص:168

2 ـ ينظر توفيق الحكيم.زهرة العمر.ص: 24

3 ،4 ـ ينظر نفسه.ص: 32

الفن،فهي عودة إلى الأصول البدائية،ولذا استلهمت الموسيقى والرقص والرسم عند الزنوج[1].

ويشبه الحكيم توالي المذاهب الأدبية في تاريخ أدب أمة من الأمم بحياة الفرد،فالشباب هو مرحلة الطموح والأمل،ويقابل ذلك اتجاه الأمم في عهود شبابها إلى المثل العليا ،والتعلق بالأحلام،لكن بعد تولي الشباب تتراجع الأحلام الرائعة وتحل القناعة محل الطموح،فيركن المرء إلى الواقع ويكتفي بما هو موجود،وفي هذا الطور ظهرت المذاهب الواقعية في الفن[2].

ولعل الحكيم يقصد بالمرحلة الأولى مرحلة الكلاسيكية والرومانسية، فالأولى تسعى لتكريس المثل العليا،بينما تعنى الرومانسية بالأحلام،وتراعي الأحاسيس الإنسانية والمشاعر الفياضة،وهي المذهب الذي عقبه المذهب الواقعي.

2 ـ فن التراجيديا عند توفيق الحكيم

أولى نقاد المسرح أهمية كبيرة للتراجيديا،واعتبروها الفن الجيد الذي احتفى بالاهتمامات القصوى والقضايا الإنسانية الأكثر حيوية،ويعتبر الفيلسوف الألماني هيغل الدراما أرقى أنواع الفن،ويعد التراجيديا من أسمى أنواع الدراما[3].

وأصل كلمة تراجيديا يوناني ويعرفها أرسطو بأنها محاكاة فعل نبيل تام،لها

----

1 ـ ينظر نفسه ص:25

2 ـ توفيق الحكيم.تحت المصباح الأخضر.ص:129

3 ـ ينظرأ. أنيكست.تاريخ دراسة الدراما نظرية الدراما من هيغل إلى ماركس.ترجمة ضيف الله مراد.منشورات وزارة الثقافة.المعهد العالي للفنون المسرحية.دمشق.سوريا.ط1 .2000.ص:119

طول معلوم،بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا الاختلاف الأجزاء،وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون،لا بواسطة الحكاية،وتثير الرحمة والخـوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات[1].

والصراع هو أساس التراجيديا؛أي الصراع غير المتكافئ بين الإنسان وقوى أكبر منه.ويغلف التراجيديا شعور ديني ينبع من إحساس الفرد ـذه القوى في عالمه وبعدم وحدانيته[2].

و ـدف التراجيديا إلى إشعار الإنسان بالبعد الديني و الميتافيزيقي ليقر بأنه ليس بمفرده في هذا العالم؛بل هناك قوى غيبية تسيطر على الكون وتسيره وعلـى الإنسان أن يخضع لها .فما هي الأسس التي أقام الحكيم عليها رؤيته للتراجيديا أو المأساة ؟

حينما انتقل الحكيم منتصف العشرينات إلى فرنـسا كـان في ذهنـه أن المسرح هو إثارة المشاعر بالحدث المثير الـذي يـسميه في مقدمـة مـسرحية "بجماليون" بـ " COUP DE THEATRE "،بيد أنه توجه في بـلاد مـوليير وجهـة أخرى،هي وجهة المسرح الإغريقي الذي ل من ينابيعه،وقد تعـ ـرف علـى التراجيديا اليونـانية بواسطة الأدب واللغة الفرنسـيين.وكتب توفـيق الحكيم من وحـي مسـرح سـوفوكـليس مسـرحية "أوديب الملـ ـك" كمـ ـا استلـهم مـن مسـرحـية أريسـتوفان "براكسـا "مسـرحيته"براكسـا

----

1 ـ ينظر أرسطو.فن الشعر ص:18

2 ـ ينظر د.فوزي فهمي.المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة.هلا للنشر والتوزيع.الجيزة مصر.ط1 .2000. ص: 30

أو مشكلة الحكم".

وتحول المسرح في نظره من مجرد تمثيلية تسر المشاهدين إلى عمل أدبي وفكري عميق يطرح أفكارا هامة،تقلع من وقائع شهد ا البيئة والثقافة العربية،وعن ذلك يقول:<< و ذا الإحساس عدت إلى مصر وكتبت أهل الكهف عام 1928،ولم يكن هناك مسرح،بل كان مسرحي ـ بين دفتي كتاب ـ والذي قصدته من وضع أهل الكهف هو إدخال عنصر التراجيديا في موضوع عربي إسلامي التراجيديا بمعناها الإغريقي القديم الذي احتفظت به،وهي الصراع بين الإنسان وبين قوة خفية هي فوق الإنسان وحرصت أن يكون منبعي ـ القرآن ـ لا أساطير اليونان >> 1

وتحتل التراجيديا مكانة كبيرة في الكتابات النقدية والتنظير عند توفيق الحكيم،الذي سعى من وراء ذلك إلى وضع أسس لتراجيديا عربية مخالفة للنظرية الأرسطية حول التراجيديا،والمستوحاة أساسا من روائع الأعمال المسرحية اليونانية.

فإذا كانت المأساة اليونانية تنبني أساسا على الصراع بين الإنسان والقدر،فإن الحكيم يشيد المأساة على الصراع أيضا لكن بين الإنسان والزمن،ونواميس كونية أخرى تحيط به وتعمل على الحد من حريته،وتتمثل تلك النواميس في أفكار مجردة ومفاهيم ذهنية كالمكان والزمن أو في شكل أعراف اجتماعية،فعن إقامة المأساة على أساس الزمن لا القدر يقول الحكيم:<< إن المأساة المصرية يجب في ظني أن تكتب على أساس مصري،فهي على نقيض المأساة الإغريقية التي تقوم أساسا على القدر،والمصرية تقوم أساسا على الزمن.>> 2

----

1 ـ لوسى يعقوب.عصفور الشرق.ص:50

2 ـ عبد الرحمن أبو عوف.توفيق الحكيم بين عودة الروح وعودة الوعي.ص:277

و ذا أيضا تخالف التراجيديا عند الحكيم تراجيديا "الكلاسيكية الجديدة" NEOCLASSISME ـ التي ازدهرت في القرن السابع عشر على يد كورني وراسين ـ في محور الصراع،حيث يقول الحكيم:<< ... إن التراجيديا على وجه العموم هي التعبير عن صراع الإنسان ضد قوى أخرى..وهذا سر من أسرار أهميتها ... هذا الصراع عند الإغريق يقوم بين الإنسان وآلهته،وعند الأوروبيين مثل كورني وراسين يقوم بين الإنسان وعاطفته.ولقد رأيت أن الصراع في التراجيديا العربية والمصرية يجب أن يقوم بين الإنسان وزمنه>> 1

وكتب الناقد الفرنسي ألبير أستر مقالا مشهورا حول المسرح الفلسفي عند توفيق الحكيم ذهب فيه إلى أن هناك تعارضا واضحا بين الدين والتراجيديا التي تضع المقدسات موضع امتحان.بينما يدعو الإسلام إلى الإيمان والاستسلام لمشيئة الله،وفي نظر أستر لا يمكن أن تكتمل التراجيديا،أو أن تتحقق حتى تضع المقدسات محال سؤال وشك 2.

لكن الحكيم عرف كيف يكون أمينا لروح التراجيديا اليونانية، التي تقلع من مبدأ سيطرة قوى أقوى من الإنسان على الكون،وأن من واجب الإنسان الخضوع لها،ولم يكن الحكيم ليخالف هذه الفكرة الأساسية في التراجيديا،لأنه يؤمن بأن الإنسان ليس وحده في هذا الكون،ويؤمن بفكرة وجود الله المسيطر على الكون والمسخر له،وأن أي عمل تراجيدي لا يقوم على هذا الشعور الديني لا يستحق أن يطلق عليه هذا الوصف 3.

----

1 ـ ينظر صلاح طاهر .أحاديث مع توفيق الحكيم.ص:8

2 ـ ينظر ألبير أستر .مسرح توفيق الحكيم الفلسفي.السلطان الحائر ـ الملحق ـ دار الكتاب اللبناني بيروت لبنان ط1.1974.ص:211

3 ـ ينظر د.أحمد عتمان.المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم.ص:51

ويدور الصراع في تراجيديا الحكيم بين الإنسان و نـواميس كونيـة أو مقولات ذهنية،وعن ذلك يقول:<< إن الصراع عندي أقـرب للـصراع عنـد الإغريق،فهو لا يمت بصلة للأخلاق والشخصية،وإنما هو صراع ميتـافيزيقي أو فلسفي.إني لأعتبر الصراع في تراجيدياتي استمرارا للفلسفة المصرية القديمة.لقـد تصورت أنه لو كان عند المصريين القدامى مسرح لكانوا أقاموا التراجيديا علـى نفس الفكرة التي أقمتها عليها.لقد كان الإغريق يصارعون القدر،وكان المصريون يصارعون الزمن أو ((الفناء)). >>[1]

ففي رأي الحكيم تنبني الفلسفة المصرية أساسا على البعث ومقاومة الفناء وعلى الدعوة إلى الانتصار على الزمن،وهو الاتجاه الذي تـصب فيـه رؤيتـه للتراجـيديا،يقول:<< الصراع بين الإنسان والزمن..وما أدى إليه مـن فكـرة البعث واللجوء إلى التـسلح المـادي بـالتحنيط والتـشييد عـن المـصريين القدماء،والتسلح الروحي بالإيمان لجنة الخلد في الإسلام والمسيحية،هذا الصراع بين الإنسـان والزمن أي عوامل الفناء التي تهدد كيانه وتكبل شخصيته وتحطم بنيانه..ألا يجوز أن نتخذ منه أساسا لنا في إقامة "تراجيديا مصرية عربية "؟ >> [2]

إنها حرب ضروس خاضها المصريون ضد قوى الفناء حسب الحكيم،ومن آثـار تلك الحـرب بناء الأهرامات الشامخة،وألغـازها الجاثمـة واكتـشاف التحنيط المحير[3].

----

1 ـ صلاح طاهر.أحاديث مع توفيق الحكيم.ص:92

2 ـ نفسه ص:9

3 ـ ينظر توفيق الحكيم.تحت شمس الفكر.ص:82

ويذهب الحكيم إلى أبعد من هذا حينما يرى في تماثيل النحت الفرعوني انتصارا على الزمن أو رغبة في ذلك،حيث يلاحظ أن التماثيل الفرعونية أغلبها لشباب حليقي الذقون لا يظهر عليهم أثر الزمن،وفي ذلك رمز للانتصار على الزمن،وعدم إقامة أي وزن له [1].

فالإنسان في مملكة الحكيم لم يعد يطاول القدر وينسى أقرب الأشياء إليه،لتكون مأساته مغبة التطاول وقصور رؤيته في تبصر ذاته وحقيقته كما في مأساة أوديب،بل مأساة الإنسان عند الحكيم أنه حكم عليه بمقارعة نواميس لا تقل قوة عن القدر كالمكان والزمن.يقول: << وعندي أن الإنسان يخوض صراعا أقوى وأفظع أنه لا يصارع قوى خارجية عنه بل يصارع قوة مرتبطة بذات وجوده المادي والمعنوي.وهي ليست قوة مادية بل معنوية غير منظورة تتمثل في أن الإنسان سجين إطار معين هو الزمان والمكان والغرائز والطباع،وأن إرادته ترتطم أحيانا بكل هذه العوامل وهو يحاول المروق منها.وهو ينهزم ولكنه لا يسلم بهزيمته أبدا ... >> [2]

وما يجعل الصراع مريرا في تراجيديات الحكيم أن الإنسان،وهو يصارع الزمن،لا يمكنه إيقاف دورة الزمن ولا أن يعود بها إلى الوراء لكي يتمكن هذا الإنسان من تصحيح أخطائه مثلما يفعل الخياط أو الفنان التشكيلي [3].

فهذه الرغبة تكشف عن اشتهاء الحكيم للتدخل في التاريخ وتعديل تراكماته ونتائجه أيضا،وهو بذلك يحاول إلغاء التاريخ بصورة ما،يقول أستر: <<

----

1 ـ ينظر نفسه.ص:83

3،2 ـ ألفريد فرج.توفيق الحكيم قال لي.ص:265

فمثل هذا الصراع مع الزمان يتخذ بسهولة صورة الإنكار للتاريخ. كـما يصبح إغراء خطرا بالانطلاق والخلاص وبالحياة في ظل وجود عالم تسيطر عليه مطالب وحاجات ملحة، وهكذا ينبثق عنصر المأساة انبثاقا ذاتيا.>> [1]

ويؤمن الحكيم نفسه بأن التاريخ ينبغي أن يظل إطـارا للفـن والفكـر فقط، أي لا ينبغي أن يكون الفن في خدمة التاريخ، ولا ينبغي للفن أيضا أن يطلب خدمات من التاريخ [2].

والملاحظ أن الحكيم انطلق من صراع الإنسان والزمن لبناء التراجيديا، ثم أدخل عناصر جديدة كالصراع بين الإنسان والمكان المتجلي في مأساة "شهرزاد" التي نشرها عام 1934، والصراع مع الحقيقة في "أوديب الملك".
أما الطباع فكانت لها عنده أدوار ثانوية ومساعدة للصراع الكـبير في إنـشاء التراجيديا.

ويتخذ الزمن والمكان وجها آخر في الصراع داخل أعمـال الحكيم، هـو الصراع بين الحلم والحقيقة، فسعي فتيان الكهف للعيش في زمان غير زمانهم هـو الحلم بعينه، بينما تقف مظاهر الحياة الجديدة كحقيقـة لا تـرحم ولا تعتـرف بالأحلام مهما كانت مغرية. وقس على ذلك رغبة أوديب في مسرحية "الملـك أوديب" في إقناع جوكاستا بأن تضع أصابعها في أذنيها وتغمض عينيهـا عـن القرابة التي تجمعهما، وتستأنف الحياة معه، لكن جوكاستا لا ترى غير الواقـع؛ أي أنها أم وزوجة ابنها، فلا ترى غير هول المأساة.

----

1 ـ ألبير أستر. مسرح توفيق الحكيم الفلسفي. ضمن ملحق السلطان الحائر. ص: 215

2 ـ ينظر صلاح طاهر. أحاديث مع توفيق الحكيم. ص: 190

واستبعد الحكيم الطباع في المأساة،في حين أن بعـض المآسـي اليونانيـة تركز،ضمن ما تركز عليه،على مسألة الطباع كما هو الحال عند سوفوكليس في "أوديب ملكا"،حتى أن فرويد يذهب إلى أن من فهـم مأسـاة القدر؛مأسـاة أوديب،لم تبق إلا خطوة يخطوها ليـصل إلى مأسـاة الطباع؛مأسـاة هاملـت لشكسبير[1].

وتتعدد الثنائيات أو المتناقضات في تراجيديات الحكيم ليتخـذ الـصراع أطرافا متعددة وثنائيات مختلفـة مثـل:الحقيقـة والحلم،الواقـع والمثـال،المرأة والفنان،ويؤكد جورج طرابيشي أن هذه الثنائيات تناسب المـسرح إلى أبعـد الحدود،وإن كانت لا تمثل الجدل المؤدي إلى اتحاد النقيـضين في شـكل أغـنى وأرقى،لأن الازدواج سيستمر في شكل متواز،ولا نصل معه أبدا إلى الاندماج [2].

ويتأكد هذا الصراع في مسرحية "بجماليون"بين الفن والحياة،أو بين المرأة الحية وتمثالها الفني،وبعبـارات الحكيم الصراع بين الحلم والحقيقة،هو العنـوان الذي أعطاه لقصة نحات حائر بين زوجته وتمثال فني صنعه بيده،لكنه في النهايـة حطم التمثال ورجع إلى زوجته معلنا الهيام ا والوفاء لها.ويعـود الحكـيم إلى هـذا الموضوع ويطوره في مسرحية "بجماليون"،بيد أن بجماليون وهـو الفنـان أيضا يعيش حيرة قاتلة؛حيرة الاختيار بين الفن والحياة،الاقتناع بالتمثال أو المـرأة ما دام الجمع بينهما غير ممكن.وعن هذا يقول طرابيشي:<< لقـد قـضي علـى بجماليون أن يطارده ذباب الندم حتى يلفظ نفسه الأخير.الندم علـى جالاتيـا الزوجة،كما ندم من قبل على جالاتيا التمثال.لقد قتل جالاتيا مرتين. ولـو أن

---

1 ـ ينظر كوليت استيبه. أسطورة أوديب.ترجمة زياد العودة.منشورات وزارة الثقافة دمشق سوريا.ط1.1989 .ص:267

2 ـ ينظر جورج طرابيشي.لعبة الحلم والواقع.ص:92

الآلهة لبت نداءه مرة أخرى لقتلها مرة ثالثة ورابعة،وإلى ما لا نهاية.»[1]

إن صورة الحكيم عن الفنان – كما تقدم – هي التي جعلته يتخذ في هذا التوازي بين الفن والحياة ،اللذين تقف وراءهما ثنائيات كثيرة يحتدم بينها الصراع إلى ما لا نهاية.

ويشترط هيغل في التراجيديا أن يكون طرفا الصراع يحملان عناصر الإقناع بالفكرة التي يتضمنها كل منهما،وأنه لو أخذ كل واحد منهما على حدة لكان مبررا،وأن التصادم يقع حينما يسعى كل طرف لتنفيذ أهدافه المشروعة من وجهة نظره.وبما أن المغزى أخلاقي عند هيغل فإن النهاية الأخلاقية والجمالية للصراع في التراجيديا هو ما يحقق الانسجام في الختام.لكن قبل ذلك لا يمكن أن تركن قوى الصراع إلى الانسجام أو أن تحققه.ولذا لا يصبح الانسجام ممكنا إلا عبر القتل والتصفية أي عبر الحل التراجيدي[2].

أما عند الحكيم فالحل التراجيدي لا يتحقق بالقوة والفعل العنيف أي القتل بل بالحيرة النفسية القاتلة،كما أن البطل الرئيس مثل بجماليون لا يصارع قوة خارجية بل يصارع مصيره كفنان،والحكيم يعتبر الاتصاف بالفن قدرا لا يمكن الفكاك منه.

3 – البطل التراجيدي عند توفيق الحكيم

----

1 – جورج طرابيشي.لعبة الحلم والواقع.ص:117

2 – ينظر أ.أنيكست.تاريخ دراسة الدراما.ص:121

أولى أرسطو أهمية للبطل التراجيدي لأنه هو الذي يقوم بالفعل الأساسـي في المأساة،والبطل التراجيدي عنده ليس من الأخيار ولا من الأشرار.ولا تتحقق التراجيديا بانتقال البطل الخير من السعادة إلى الشقاوة،كما لا تتأكد المأساة بتغير حال الشرير من الشقاوة إلى السعادة،لأن انقلاب حال البطل التراجيدي يثير فينا انفعال الشفقة والخوف،بينما الأبطال الأشرار لو تبدلت حيا م نحو الأحـسن لا يثيرون فينا ذلك الانفعال شأن حياة الأبطال الأخيار لو انقلبت حيا م من سعادة إلى شقاء،لأن ذلك سيثير فينا مشاعر أعنف لا تحقق هدف التراجيديا [1].

فمن هو البطل التراجيدي إذن ؟

إنه البطل الذي هو وسط بين الفضيلة والشر،وعنه يقول أرسطو: << بقـي إذن البطل الذي هو م ا ـة بين هاتين الم لتين،وهذه حال من ليس في الـذروة من الفضل والعدل لكنه يتردى في هوة الشقاء لا للؤم فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه وكان ممن ذهب سمعة في الناس وترادفت عليه النعم،مثـل أوديفوس وثؤستيس والمشهورين من أبناء هذه الأسر >> [2]

وحدوث المأساة يكون بارتكاب البطل الغارق في النعم خطأ جسيما هو بمثابة السقطة العنيفة أو ما يعرف ب "الهامارتيا".والتي بدو ا لن يتحقق غرض المأساة[3].

فالبطل التراجيدي له ميزات كثيرة،وفي المقابل فيه عيب غير ظاهر يدفعـه نحـو المأساة دفعا ودون أن يشعر،وهنا المفارقة التي تحقق التراجيديا ،يقول الـدكتور رشاد رشدي:<< فهذه المفارقة تتوفر في الشخصية الـتي ليـست سـيئة كـل

1و2 ـ ينظر أرسطو .فن الشعر.ص:35

3 ـ ينظر د.شكري عياد.البطل في الأدب والأساطير.دار المعرفة.القاهرة مصر.ط2 .1971.ص:19

السوء،وليست فاضلة كل الفضيلة ،إن السوء فيها شيء داخلي،ليس لها به وعي أو معرفة،فهي على وعي أنها فاضلة ولكنها تجهل الخطأ أو الضعف الذي يؤدي إلى الشر وبالتالي يؤدي إلى شقائها.>>[1]

ويؤكد الفيلسوف الألماني شيلينغ أن المغزى في نظريـة أرسـطو حـول التراجيديا أنه كلما كبر الذنب اكتملت المأسـاة،وأن الـشقاء الأعظـم – أو التراجيديا – أن يصبح الإنسان مذنبا بسبب تألب الظروف عليـه وبـدون أن يرتكب جريمة حقيقية[2].

ويركز شيلينغ على توافق الظروف لصنع مصير البطل،كانتقـام الآلهـة وحتمية المصير وغيرها من الظروف الخارجية التي تحدد جوهر التراجيديا [3].
فأخلاق البطل التراجيدي لا تنطوي على لؤم أو طبع دنيء،لكنه يتميز بعيـب أخلاقي كالتطـاول عند أوديب.فالتطـاول بقدر ما ينظر إليه شعب هذا الملك بشبه اعتـداد وزهو،إلا أنه في نظر التراجيديا أمر يستوجب العقاب.فقدكـان الجمهور اليوناني حينما يسمع هذا القول: "أوديب الـذي نـال احتـرام العـالم" يرتجف من هذا النذير[4].

ومما يزيد من خوف ورجفة جمهور المأساة اليونانية في عصرها الذهبي أن المصيبة التي تلحق الملك تلقي بظلالها على الأمة كلها: << وكان كتاب المآسي في تلك الأيام التي كان من المحتمل أن يؤثر مصير الملك فيها كثيرا على رفاهية شعبه

----

1 – د.رشاد رشدي.نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن.ص:38

2 و3 – ينظر أ.أنيكست.تاريخ دراسة الدراما.ص:14

4 – ينظر فرديب.ميليت وجيرالد اديس بنتلي.فن المسرحية.ص:50

يختارون عـادة ملكا أو أميرا ليكون الشخصية الرئيسية في مسرحيا م..وعندما نرى المصير المؤلم الذي يصادف هؤلاء،نشعر وكأننا نرى دمارا يلحق بالأمة كلها التي يمثلها الملك،ويتركنا هول المصيبة نحس بأننا نشاهد عملا ذا مغزى عالمي.>>[1]

والتراجيديا عند الحكيم ليست أخلاقية تقدم نماذج خيرة وأخرى شـريرة أو أبطالا صالحين و آخرين منحرفين،بل ينقسم أبطال الحكيم على شقي الصراع بين الحقيقة والواقع،وعن ذلك يقول:<< لقد لاحظ أحد النقـاد الأجانـب أن مسرحي يقوم على أشخاص تتحدد مراكزهم لا بالنسبة إلى الخـير والـشر،بل بالنسبة إلى الحقيقة والواقع وهذا صحيح.فأنا لم أبرز قط أشخاصا ينتمـون إلى الخير مطلقا أو إلى الشر مطلقا،فأنا أرفض هذه الفكرة ورفضتها دوما فيما كتبت >>[2]

ويرى الحكيم أن الإنسـان ليس خيرا طوال حياته ولا شريرا أيضا طوال هذه الحياة ،بل هو قيمة ثابتة يتعادل فيه الخير والشر [3].

ويلتصق الحكيم أكثر بالتراجيديا اليونانية حينما يبعدها من دائرة الهـدف الأخلاقي،ويخالف في هذا الفيلسوف هيغل الذي يؤكد أن الـ اع في الأعمـال الدرامية العظيمة ليس مجرد صدام بين شخصيات تسعى لأجل مصالحها الفردية، بل هو صراع من أجل مبادئ أخلاقية عظيمة وكبيرة،صراع أفكار،بل صـراع أنماط حياتية مكتملة[4].

----

1 ـ نفسه ص:41

2 ـ توفيق الحكيم .التعادلية.ص:51

3 ـ ينظر نفسه ص:52

4 ـ ينظر أ.أنيكست.تاريخ دراسة الدراما.ص:121 122

وأما ما يتعلق بصراع الأفكار فهناك شيء جوهري في أعمال الحكيم، هو أن البطل أو الشخصية لا تبقى وفية للقيمة التي تحملها أو تدافع عنها،فبجماليون رمز الفن يتذبذب بين الانتصار للفن مرة والانتصار للحياة مرة أخرى،ينضم إلى معسكر "أفروديت" حينا وينسى "أبولو" ودعاء الفن،ثم يعتذر لأبولو ويعود إليه ليتحدى إلهة الجمال والحب.وهذا التذبذب لا يمثل قلق البطل عند الحكيم ولا انفصاما في الشخصية؛بل البطل عنده ولا سيما البطل التراجيدي يظل يقاوم،واستمرار المقاومة هو في حد ذاته تأكيد للوجود والذات حتى يلامس الحكيم بهذه الفكرة فكرة الوجودية.

الحكيم وإن أبعد العناصر الغيبية في شكل تدخل إرادة علوية ظاهرة تقهر الإنسان،فقد أقر بقوة أخرى تقهره،وهي النواميس الصارمة التي يظل يحاربها في شبه مقاومة عبثية لأن النتيجة معروفة مسبقا،حيث لا يمكن قهر الزمان أو الخروج عن أطر المكان.

وإن الاهتمام في الحديث عن تراجيديا الحكيم لا ينصب على المصير أو نهاية البطل وتحقق مأسوية مآله،لأن نتيجة الصراع معروفة منذ البداية،بل الضوء يسلط على الصراع نفسه أي على طول شوط الصراع لا نهايته؛فالبطل التراجيدي اليوناني تتحقق مأسويته حينما ينكشف له مصيره في النهاية ويعرف حقيقته،وبذلك تكون نهاية المسار في التراجيديا اليونانية حاسمة للغاية،أما في مأساة الحكيم فلا ننتظر انكشاف الحقيقة في نهاية المسار التراجيدي للبطل،وما يركز الحكيم عليه هو قوة البطل في مقارعة الحقيقة المعروفة وسعيه لإقناع الآخرين بها،وهو سبب برودة المأساة عند الحكيم.

ورغم هذا يرضى الحكيم لأبطاله ـذا الصراع العقيم ظاهريا،والمتكرر في كثير من المآسي،بل يغدو عنده انتصارا كبيرا،لأنه يحقق عظمة الإنـسان،وحول هذا يقول:<< مأساة الإنسان وعظمته في نفس الوقت هي أنه مع اعترافه ـذه القوانين يقاومها ويتحداها.أو يعمل كما لو كان يـستطيع الفكـاك منـها أو دحضها مع أنه عقليا يدرك استحالة ذلك.>> 1

لكن ألا يمكن أن نرهن ـذا أيضا حرية الإنسان التي طالما تغنى الحكيم ـا؟ إن معرفة نتيجة هذا الصراع قد تجعل الإنسان متقاعسا ، بل يحاول تجنب الصراع لا لأنه لا يضمن النتيجة بل لأنه متيقن من الهزيمة،فالمقاومة في هذا الشأن وفي ظل هذه المعطيات ضرب من الخبل،قد لا يكون ثمة مخرج منها إلا إذا سلـمنا بأن الحكيم يرهن حرية البطل،ويدفع به قسرا إلى المقاومة والصراع ليصلبه إلى جذع الهزيمة بطريقة حتمية.أما الحكيم فيقول عن هذا المأزق:<< إرادة الإنسان عندي إذن حرة في حدود خاصة وهذه الحدود هي قوانين،وليست إرادات طاغية.هي نواميس وليست مصادفات طارئة ...فالإنسان عندي عاجز حقا أمام مـصيره في النهاية،هذا المصير الذي تدفع إليه قوانين ونواميس يحاول دائما أن يتخطاهـا أو يحطمها.>> 2

فحرية الإنسان ليست مطلقة لدرجة الفوضى والتهرب من المسؤولية،حتى لا تكون الحرية أيضا مدعاة للنفور من الأخلاق والقيم الإنـسانية،لكن هـذه النسبية هي البوابة التي يزج ـا الحكيم من خلالها بأبطاله إلى صراع عقيم لا يحقق إنسانية الإنسان الذي تفتح أمامه فرص النجاح والإخفاق معا.

---

1 ـ ألفريد فرج.توفيق الحكيم قال لي.ص:268

2 ـ توفيق الحكيم.التعادلية.ص:82

وأبطال الحكيم وإن اتصفوا بالرفض فهم كمن يتظاهرون به ما داموا سيستسلمون في النهاية لمصائرهم،وحتى يقنعنا الحكيم بضرورة استرجاع الحرية الإنسانية المصادرة يوهم بأن واجب الإنسان أن يكافح،وهو ما فعله أبطاله الذين خرجوا من هذا القالب مثل مشلينيا بطل "أهل الكهف" وشهريار بطل مسرحية "شهرزاد" و بجماليون بطل مسرحية "بجماليون " ، وعنهم يقول المؤلف: << جميع هؤلاء الأشخاص لم يستسلموا لمصيرهم إلا بعد التحدي والنضال والكفاح لقد أرغموا إرغاما على التسليم في نهاية الأمر.إن القوى المسيطرة ليست من صنع البشر ولكن يبقى الكفاح - ولو ضد المستحيل - هو وحده واجب البشرية. >> 1

وواجب البطل ممثل البشرية عند الحكيم ليس الانتصار والتغلب على أسباب الفشل؛بل واجبه الكفاح أولا والإقرار بالنتيجة المحتومة ثانيا،ومع ذلك لو أتيح تكرار التجربة فليس من واجب البطل الهروب ورفض الدخول في التجربة المحسومة من جديد أو محاولة العمل على تغيير النتيجة والتفكير والطمع في ذلك،بل يكفي للإنسان أن يدخل في المعركة متناسيا في أوج الصراع النتيجة المنتظرة حتى يتسم بصراع حار وفعلي وفي الختام عليه الإقرار بالنتيجة.ومع كل هذه السلبية والاستسلام،يرى الحكيم أن الشعور بعجز الإنسان أمام مصيره هو حافز على الكفاح لا إلى التخاذل،ويستشهد بكفاح أهل الكهف ضد قوة الزمن، وكيف ظل مشلينيا متعلقا بالحياة يقارع الزمن بالرغم من أن الزمن انتصر عليه في الختام،ومع هذا يؤكد الحكيم:<< إن عجز الإنسان أمام القوى المؤثرة في مصيره ليس مؤداه التشاؤم. >> 2

----

1 ـ نفسه ص:82

2 ـ نفسه ص: 46

لقد حاول الحكيم أن يبني نظريته للتراجيديا على مفهوم ديني يجعل البطل يقر بمحدودية الإنسان أمام القوى الغيبية،وهو بهذا يزعم أنه خالف الفلسفة الأوروبية التي تزعمها نيتشه وتحمل شعار تأليه الإنسان،وتزعم أنه سيد هذا الكون،وأكد الحكيم أن حرية الإنسان محدودة شأن قدرته مقابل القدرة الإلهية،لكن عمليا ضيّق الحكيم حدود هذه الحرية ودفع بالإنسان إلى صراعات لا فكاك له منها،يدخلها فاشلا ويخرج منها منهزما.

كما أن دعوة بناء التراجيديا العربية على فكرة الزمن،مقابل بناء التراجيديا اليونانية على فكرة القدر مجرد دعوة متأثرة بالثقافة اليونانية في مجال المسرح،فإذا كان أرسطو استنبط نظريته حول التراجيديا والمسرح عموما من الأعمال اليونانية ولا سيما "أوديب ملكا" لسوفوكليس؛فإن الحكيم حاول تقليده باستنباط نظرية الدراما العربية من خلال أعماله هو ولا سيما "أهل الكهف".وروج كثيرا لقيام الفلسفة المصرية القديمة على فكرة الزمن،لكن التراجيديا المبنية على الزمن لم تتكرر كثيرا في أعمال الحكيم حيث وجد بدائل أخرى كالصراع مع المكان والصراع مع الواقع وغير ذلك.وفي كل ذلك اتضحت حقيقة أخرى هي تأسيس التراجيديا عند الحكيم على فكرة الصراع بين الحلم والحقيقة أو الحلم والواقع . بتعبير آخر إنه الصراع بين الذاتية والموضوعية،نزال بين الذات التي تصنع الحلم و الواقع بمعطياته الموضوعية الذي ينتصر ويتحقق الوضع المأساوي.

وفي مجال تمثيل التراجيديا ذهب الحكيم إلى أنه لا بد أن يكون البطل ذا صفات جسمانية مميزة: << إن كل وقفة فوق المسرح من وقفات ممثل التراجيديا يجب أن يكون لها جمالها...كل ممثل أو ممثلة للتراجيديا يجب أن ينتقى من بين أصحاب الأجسام التي تصلح في ذاتها نماذج فنية للممثلين،إن الصلة لوثيقة جدا

بين فن النحت وفن تمثيل التراجيديا.>> 1

كما أن ممثل التراجيديا ينبغي أن يمتاز بالصوت القوي، والقمة الفارعة ،وهو مطالب بإلقاء خاص يبرز المواقف الجليلة والمأساوية، ويكون قريبا من الأداء الأوبرالي خلافا للكوميديا التي ينبغي أن يكون الإلقاء فيها طبيعيا2 . فالكوميديا تحتاج إلى أداء خاص يرتكز على الجوانب الهزلية لاستمالة الجمهور وتحقيق أهداف المسرحية.

4 ـ فن الكوميديا عند توفيق الحكيم

يرى أرسطو أن ميلاد الكوميديا يرجع إلى مؤلفي الأغاني الاحليلية 3 ،وهي أغان جنسية مرافقة للاحتفال بـ "فريافورس" إله الخصب في البساتين والماشية.

ويذهب أرسطو إلى أن الكوميديا محاكاة الأراذل من الناس 4،وتركز على الجوانب الهزلية لا الشريرة،فالمضحك وإن كان جزءا من القبح إلا أنه غير مؤذ. لكن أرسطو لا يعطي للكوميديا الأهمية نفسها التي يعطيها للتراجيديا،وسار الحكيم على هذا المنوال أيضا،فبذل جهدا كبيرا في وضع أساس للتراجيديا المصرية يخالف أساس التراجيديا اليونانية،فجعلها تقوم على الصراع مع الزمن،بيد أنه لم يول الاهتمام نفسه للكوميديا.

---

1 ، 2 ـ توفيق الحكيم.زهرة العمر.ص:38

3 ـ ينظر أرسطو.فن الشعر.ص:14

4 ـ نفسه ص: 16

ويقر الحكيم أنه استفاد من استلهام مسرحية براكسا لارسطوفان ما لم يستفده من كتابة خمس عشرة مسرحية،وعلمته ما لم يعلم من أسرار فن المسرح[1] ،وهذا اعتراف بأن الملهاة فن يمكن أن ينتج أعمالا لا تقل جودة عن التراجيديا.

وقد ارتبطت التراجيديا اليونانية بقضايا الإنسان العميقة،فكان أساسـها ميتافيزيقيا،أما الملهاة فاتجهت نحو انتقاد الحياة الاجتماعية،فدافع كاتب التراجيديا هو الإحساس بأزمة الفرد أزمة الإنسان،أما ما يدفع الكاتب الكوميدي للكتابـة هو نكد الحيـاة والبؤس المستمر في حياة الإنسـان [2]؛بل في حياة ا تمع.فالملهاة ألحت على بقاء ا تمع وسعت للحفاظ عليه.

وتدور التراجيديا عادة حول القتل والصراع الدموي،بينما تدور الملهـاة حول السرقة،والحقد والجشع،وهما القوتان المحركتان للسلوك،لتـصل الملـهاة في النهاية إلى فضح حماقة الإنسان بينما تصل المأساة إلى معاناته [3].

لكن يجب التأكيد أن الحماقة أحيانا تصنع الضحك،لكن المـضحك لا يـصنع الكوميديا بالضرورة مثلما يرى هيغل[4].

فالحكيم كثيرا ما انتقد المسرحيين المهوسين بإغراق الجمهـور في سـيول مـن الدموع بدعوى التراجيديا،والمبالغة في الإضحاك الفج الشبيه بالهذيان زعما أ ـا الكوميديا[5].

وساد الاعتقاد أنه يمكن التفريق بين التراجيديا والكوميديا بالنظر إلى ـاية

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم.براكسا أو مشكلة الحكم ،المقدمة ،مكتبة مصر الفجالة.مصر.د ت.ص:12

2 ـ ينظر فراي نورثروب.تشريح النقد.ترجمة محي الدين صبحي.الدار العربية للكتاب.طرابلس.ليبيا.د ط.1991.ص:307

3 ـ ينظر نفسه ص: 312

4 ـ ينظر أ.أنيكست.تاريخ دراسة الدراما.ص:142

5 ـ ينظر صلاح طاهر .أحاديث مع توفيق الحكيم.ص: 10

كل منهما حيث تنتهي التراجيديا ايـة مفجعـة،وتؤول المأسـاة إلى ايـة سعيدة،لكن هناك أمثلة من الجانبين تشذ عن القاعدة،فبعض الملاهي ينطبق عليها القول" إذا لم يتدخل الملك في الحال،فإن النهاية ستكون مأسوية.[1].

ومع هذا فغالبا ما تكون الملهاة صراع بين صفين من الشخـصيات،تقف الشخصيات المعرقلة ضد إرادة الشخصية الرئيسة،وهو مـا يـشكل الفعـل في الملهاة،ويمثل التغلب على الشخصيات المعرقلة الحل في الملهاة [2].
وارتباط الملهاة اليونانية بالسعادة ارتباط وثيق،حتى أنه كان يولم أحيانا بعد تمثيل الملاهي اليونانية،ويفرق الطعام على الجمهور [3].

وإذا كان غرض المأساة هو التطهير،فإن غرض الملهاة هو إحداث الارتياح والحبور لـدى الجمهور،ليقول بنفسه:<< هذا ما يجب أن يكون>>،وهو حـكم أخلاقي واجتماعي يؤكد ارتباط الملهاة با تمع.

ويؤكد الحكيم أن الحل أو الجواب عن السؤال المعلق طوال سير المسرحية يختلف من المأساة إلى الملهاة،فيرى أن الملهاة عادة ما تنتهي اية مفرحة خلافـا للنهاية المفجعة في المأساة [4].فالمأساة تنتهي بالموت والمأتم والملهاة تنتهي بالعرس.

وقد طرح على الحكيم هذا السؤال:لماذا بدأ الكتابة المسرحية بالملـهاة ولـيس بالمأساة ، لما كتب مسرحية "الضيف الثقيل" عام 1919؟فاستحسنه ثم أجاب أنـه ربما يعود إلى طبيعته الشخصية،وربما أنه كان يخشى أن ينقلب عمله إلى خطابة

----

1 ـ ينظر إريك بنتلي.الحياة في الدرامة.ص: 305

2و3 ـ ينظر نورثروب فراي.تشريح النقد.ص:239

4 ـ ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب.ص:156

مباشرة ومملة،مثلما هو سائد أيام الثورة التي تروج فيها الخطابات الرنانة،لكنـه استحسن عبارة أحد النقاد الإنجليز عقب صدور ترجمـة "يوميـات نائـب في الأرياف"مفادها أن الغضب لا يجدي مع الظالمين،وأن السخرية اللاذعـة هـي سلاح الهجوم الذي يحقق التنبيه والحذر والإصلاح[1].

ويؤكد الحكيم على وظيفة الملهاة،المتمثلة في العبرة،فالكاتب الكوميـدي يثير السخرية،ويضفي على عمله المرح لتحقيق العبرة [2]،ولهذا فالهدف أخلاقي في الملهاة.ويتساءل الحكيم عن الظروف التي تزدهر فيها الكوميديا،ويأتي جوابه أيضا على شكل سؤال هو:هل أن ظروف الظلم والاضطهاد تظهـر الـسخرية،بينما تبعث ظروف الهدوء والاستقرار على التفكير والتأمل،وهل ينطبق ذلـك علـى تاريخ الأمم؟.يميل الحكـيم إلى هذا،لكنـه يبقـي الأبـواب مفتوحـة لآراء أخرى،مؤكدا أن ما ذهب إليه مجرد تساؤلات وافتراضـات تحتـاج إلى بحـث ودراسة دقيقة.[3]

ويفرق الحكيم بين الكوميديا والتراجيديا بناء على الحالات النفسية الـتي ترصدها كل منهما،قائلا: << الفرق بين التراجيديا والكوميديا يبدو كأنه فرق بين الهدوء والشقلبة>> [4]

ويجب القول إن الحكيم لم يتحدث عن الشخصية والبناء الدرامي وكـذا الحوار واللغة وغيرها من المسائل في الكوميديا،حتى وإن كان سبق الحديث عـن

----

1 ـ ينظر صلاح طاهر.أحاديث مع توفيق الحكيم.ص:222

2 ـ ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب ص:149

3 ـ ينظر صلاح طاهر.أحاديث مع توفيق الحكيم.ص:23

4 ـ نفسه ص:232

بعض جوانبها من خلال الحديث عن مكونات المسرحية بصفة عامة.

كما أن الحكيم لا يمعن في التفريق بين أنواع مسرحية كـثيرة، مثـل المـشجاة **MELODRAME** والهزلية **FARCE**، وغيرهما .

ــــــــــ الفصل الثالث ــــــــــ

من المسرح الذهني إلى مسرح اللامعقول

اشتهر الحكيم بالمسرح الذهني،الذي فتح به بابا جديدا في الأدب العربي لم يكن مطروقا،وكان رائدا فيه لا مسبوقا،وجعل نقـاد الغـرب يلتفتـون إليـه ويحتفون بأدبة،فترجمت مسرحياته الذهنية إلى لغات عدة،بيد أن الحكيم لم يشـأ أن يتلون أدبه بلون إبداعي واحد،فشغف بالتنويع والتجريب،فجرفه تيـار العبث الغربي الذي يريد الحكيم أن يقنعنا أنه ولجه من بوابة الأدب الشعبي الذي وجـد فيه بذور أدب اللامعقول،غير أن هذه الرحلة في تيار العبث جعلته يعود إلى نقطة البداية أو الوضع الأصل في الموقع الإبداعي عند الحكيم أي المسرح الذهني.

1 ـ مفهوم المسرح الذهني

عاد الحكيم من فرنسا،وقد غير نظرته للمسرح،فلم يعد النجاح الجماهيري يستهويه بعدما جرفه تيار المسرح الفكـري الأوروبي،ولا سيما مسـرح ابسن وبيراندللو.[1] وقرر إقامة مسرحه على أساس فكري أو ذهني،ويلتقي المسرح الذهني بمسرح الأفكار DRAMA OF IDEA ،لكن الفرق بينهما أن المسرح الذهني يعتمد على الحوار وتكون الأفكار أي أساس العمل،بينما الفكرة في مسرح الأفكار ليست الهدف الأصلي،وتتجلى شيئا فشيئا من خلال الصراع،وهو لهذا يوحي بالفكرة وليس وسيلة لحملها[1].

نشر الحكيم مسرحياته الذهنية الأولى دون مقدمات يشرح فيها اتجاهه في المسرح،وترك ذلك إلى صدور مسرحيته "بجماليون" فبين في مقـدمتها جـوهر المسرح الذهني،حيث قال: <<..إني أقيم اليـوم مسـرحي داخل الذهن،وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز.>> [2]

والحكيم هـو الذي أطلق تسمية المسرح الذهني على مسرحياته الفكرية،

----

1 ـ د.عزالدين إسماعيل.قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر.ص:40.39

2 ـ توفيق الحكيم.بجماليون.المقدمة.ص:4

حيث يقول : << أما تسمية الذهني أو الفكري أو التجريدي فإ ا تسمية خاصـة بنا فيما يبدو.ذلك أن النقد الأوروبي لا يتصور إلا أن كل مسرحية تشتمل على جوانب ذهنية وفكرية.أما التجريد فهي تسمية بعيدة كما أعتقد.>> [1]

فالحكيم إذن لم يبدع المسـرح الذهني،فقد سبقه إليه المسـرح الأوروبي وتحديدا كتاب الدراما الحديثة أمثال إبسن النرويجي والإيرلندي برنارد شو،وكذا الكاتب الإيطالي بيراندللو.وقد لقي هـؤلاء في البداية صعوبة في إقناع الجمهور بأعمالهم،ويقر الحكيم أنه اتجـه إلى المسرح الصعب،المسرح الفكـري، ل عتـه الخاصة في الحياة والفن:<< ما الذي جرفني إلى هذه الفئة ؟ ما الذي أغراني ـذا البلاء ؟.. ما الذي أبعدني عن النجاح البولفاري "الجمـاهيري" لست أدري ... لعلها نزعة عندي في الحياة والفن. >> [2]

وهناك سببان أساسيان في توجه الحكيم إلى المسرح الذهني أولهما الاطلاع على روائـع المسـرح الفكري الأوروبي،وتأثره برواده،والأمر الثاني هو أن هذا المسرح صادف نزعة تجريدية ذهنية عند الحكيم فاتضح له الطريق التي كان يريد أن يسلكها في الفن.

2 ـ مميزات المسرح الذهني

يمكن استخلاص العديد من مظاهر المسرح الذهني عند توفيق الحكيم،وهي مميزات تتعلق بموضوع المسرحية الذهنية وشكلها.

فإذا كان الصراع هو قوام المسرح،حيث ينقل أحداث مشا ة لما يجري في الحياة بنسق معين قوامه التفاعل والمواجهة،فإن الصراع في المسرح الذهني عند الحكـيم

----

1 ـ صلاح طاهر.أحاديث مع توفيق الحكيم.ص:187

2 ـ توفيق الحكيم.حياتي.ص:219

يقع في الذهن،يقول الحكيم:<<.. فلقد وجد المسرح ليشهد فيه النظارة صراعا يستثير التفاتهم،ويهز أفئدتهم:صراع هو في المسرح الدموي،بين درع ودرع،أو بين ثور ورجل...وهو في المسرح التمثيلي بين عاطفة وعاطفة...! هكذا كان المسرح ويكون،وأن الناس ليتأثرون دائما بالعواطف التي يحسونها في حياتهم الواقعية؛كالحب والغيرة،والحقد والانتقام،والعدالة،والظلم،والصفح،والإثم...! لكن ماذا هم يشعرون أمام صراع بين الإنسان والزمن،وبين الإنسان والمكان، وبين الإنسان وملكاته؟...هذه الأشياء المبهمة والأفكار الغامضة أتصلح لهز المشاعر بقدر ما تصلح لفتق الأذهان؟...>> [1]

فالبطل لم يعد يصارع قدرا قاسيا تصنعه الآلهة ولا ثورا أو حيوانا قويا كما في المسرح الدموي،ولا يصارع حتى عاطفة جامحة من عواطفه،بل هو صراع من نوع أخر صراع الإنسان مع قضايا مطلقة،ونقاش ذهني بارد بدل حوار درامي حيوي،وهو ما جعل المسرح الذهني يفتقر إلى قوة الإثارة وحيوية الصراع الذي يجعل الجمهور يحبس أنفاسه مع المواقف المثيرة.

لم تعد الشخصيات حية تتسم بالتنامي والتطور؛بل هي مجرد أفكار تتحرك في عالم مطلق من النقاش الذهني الفاتر لولا قوة الحوار وجماله،خلافا للمسرح الفكري والرمزي الأوروبي الذي رغم معالجته للأفكار والقضايا الفكرية خلق شخصيات حية تخدم الصراع والبناء الدرامي.فإذا كان الحكيم قد استطاع أن يختار القضايا الذهنية المناسبة للمسرح فإنه لم يقدر على خلق أبطال نابضين بالحياة،وشخصيات مناسبة لهذه القضايا والأفكار[2] .

والمهم عند الحكيم هو القضية والفكرة: << ما من عمل فني عظيم على الإطلاق

----

1 ـ توفيق الحكيم.بجماليون.ص:6

2 ـ ينظر د.محمد مندور.مسرح توفيق الحكيم.ص:40

وإلا وكان الفكر نخاعه،بدون الفكر يصبح كل عمل فني مجرد إمتاع رخيص>> [1]

وحينما لا يخلق المؤلف المسرحي الشخصية الحية دراميـا فإن الممثل لا يسـتطيع أن يجسـد الدور بحرارة تسترعي انتباه الجماهير،فيغدو الممثل شبه بـوق يردد أقـوال المؤلف،ولكي يتم الصدق في التمثيل،ينبغي أن توافق أحاسيس الممثل أحاسيس الشخصية الفنيـة على الورق،ولذا يتذكر قسطنطين ستانسلافسكي جيدا قول المدير والمخرج تورتسوف :<< ومعـنى أن تـؤدي دورك أداء صادقـا هو أن تؤديـه أداء صحيحا ومنطقيا ومتماسكا وأن يكـون تفكـيرك وجهدك وشعـورك وتمثيلك متفقا والدور الذي تؤديه>> [2].

والمسرح الذهني عند الحكيم شأن المسرح الفكري الأوروبي مسرح تقليدي في بنائه ومكوناته،يقول الحكيم:<< المسرح الفكري ليس مسرحا مجـردا شـأن مسرح التجريديين بيكيت ويونسكو وأمثالهما،المسرح الفكري تقليدي في بنائـه وفي رسم شخصياته ومنطق هذه الشخصيات والحوادث التي تتحرك فيه.ولكـن العنصر المميز للمسرح الفكري هوأن ما يشغل الشخـصيات لـيس موضـوعا عاطفيا أو نزاعا ماديا..بقدر ما هو قضية فكرية.>> [3]

ولذا فجديد المسرح الذهني يقع في المضمون لا في الجوانب الفنية،حتى وإن كان التلاحم بين الشكل والمضمون في المسرح قـويا،حيث يندر أن نجـدد في المضمون دون أن يتبع ذلك تجديد في الشكل.

---

1 ـ صلاح طاهر.أحاديث مع توفيق الحكيم.ص:115

2 ـ قسطنطين ستانسلافسكي.إعداد الممثل.ترجمة د.محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي أحمد.مكتبة نهضة مصر ومطبعتها.الفجالة مصر.د ت.ص:20.19

3 ـ ينظر صلاح طاهر.أحاديث مع توفيق الحكيم.ص:114

3 ـ المسرح الذهني وعقبات التمثيل

عاد الحكيم في مقدمة مسرحية "بجماليون" بقارئه إلى نحو عشرين عاما قبل صدور هذه المسرحية،لمـّا كان يكتب المسرحيات وهو يتجاهل المطبعة شـأن كتاب تلك الفترة،وأكد الحكيم أن ذلك هو المعنى الحقيقي للكتابة المسرحية.وأنه لما كتب المسرحيات الذهنية مثل "أهل الكهف" و"شهرزاد" و"بجماليون" لم يفكر إطلاقا في أن تمثل،ولذا نشرها في كتب مستقلة عن مسرحياته الأخـرى الـتي ظهرت في مجلدين،ويعني بذلك المسرح المنوع ومـسرح ا تمـع،ولم يـسمها مسرحيات حتى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل[1].

ويصر الحكيم على أن مسرحياته الذهنية كتبت للقراءة وحـتى تغـرس شجرة جديدة في بستان الأدب العربي،فيغدو الأدب المسرحي يقرأ ويـدرس في الجامعات مثلما هو الحال في الغرب.وبذلك يعقد الحكيم الـصلح بـين الأدب التمثيلي والأدب العربي الذي لم يلتفت في عصور ازدهاره إلى المسرح اليونـاني ينقله أولا ويفتح الباب لمحاكاته بعد ذلك.

ووجد الحكيم لما عاد من فرنسا إلى بلاده أن الهوة ما زالت قائمـة بـين التمثيل والأدب،فالمسرحية تكتب لتمثل،ولم تكن مؤهلة آنذاك لأن تقرأ كأدب قائم بذاته مثل الشعر والمقامات،وكانت المسرحية قائمة على الحـوادث المـثيرة والمفاجآت قصد جلب الجماهير.ويتساءل الحكيم: << ولا نعرف بعـد الحـوار القائم على دعـائم الفكر والأدب والفلسفة.لكن إذا وجد هذا الحـوار الأدبي

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم بجماليون. المقدمة. ص:4،5

الفكري الصالح للمطالعة.فماذا ترى يكون موقف الأدب العربي منه ؟>> [1]

هذا الحوار الذي يشير إليه الحكيم والقائم على الفلسفة والفكر تولى الحكيم نفسه إرساء دعائمه في الأدب العربي،وقد أشاد نقاد الأدب العربي به منذ أن وضع الحكيم اللبنة الأولى في بنيانه.فقد تقبل الأدب المسرح الذهني بيد أن جمهور المسرح لم يرحب به حينما عرضت "أهل الكهف" على المسرح القومي.

ولا يمكن أن نجاري الحكيم في ما ذهب إليه بخصوص المسرح المقروء لأنه من غير المعقول ألا يهتم كاتب مسرحي بتمثيل مسرحية من مسرحياته،ولا سيما من كاتب كانت بداياته من هذه المحطة بالذات،أي محطة التمثيل.ويرى الدكتور مندور أن الحكيم يريد أن يغالطنا لما زعم أنه لم يفكر قط في تمثيل هذه المسرحيات،وأنه من غير المعقول ألا تكون فكرة التمثيل خطرت بباله وقت الكتابة،وإلا لما قسمها إلى فصول ومناظر ولما حدد لها زمانا ومكانا ولا وصف الإطار الذي يجرى فيه كل مشهد من مشاهدها[2].

كما أننا غير مقتنعين بما ذهب إليه الحكيم،لأنه هو القائل أيضا: << في الحقيقة لا يوجد المؤلف الذي يضع في رأسه كتابة مسرحية للقراءة فقط دون التصور الإخراجي لها على المسرح مهما كانت صعوبته. >> [3]

ويقر الحكيم بصعوبة تمثيل المسرحيات الذهنية التي يدور الصراع فيها بين فكرة وفكرة على مسرح آخر غير مسرح الذهن[4]،ولم يتحرج أن تصنف

----

1 ـ محمد السيد شوشة. 85 شمعة في حياة توفيق الحكيم. ص:148

2 ـ ينظر د.محمد مندور.مسرح توفيق الحكيم.ص: 37

3 ـ صلاح طاهر.أحاديث مع توفيق الحكيم.ص:117

4 ـ ينظر توفيق الحكيم.أوديب الملك . المقدمة. ص:41

هذه المسرحيات الذهنية ضمن ما يعرف بـ "المسرح في مقعد" ؟

وبدا الحكيم أحيانا كأنه شاعر بالرضا لأن مسرحياته أعدت للقراءة،حيث أكد أن في تاريخ المسرح كُتاب كبار تشد مسرحيا م اهتمام القراء أكثـر ممـا تحقق النجاح على منصات العروض،ومن ذلك مسرحيات إشيل وشكسبير على وجه الخصوص[1]،حيث ردد الحكيم قول ريمي دي جرمون: << ما من رواية مـن روايات ل "شكسبير" إلا وقد خيبت ظني عند التمثيل !... >> [2]
وذهب الدكتور مندور أن سبب لجوء الحكيم إلى المغالطة بقوله إنه لم يفكـر في التمثيل حين كتب مسرحيته الذهنية "أهل الكهف" هو عدم تجاوب الجمهـور معها حينما مثلت[3].

فقد أخرج زكي ظليمات مسرحية "أهل الكهف" وقـدمت في افتتـاح موسم المسرح القومي عام 1935.وشاهد الحكيم العرض وفرح له فرحا شـديدا وكتب على صفحة "الأهرام" رسالة إلى مدير الفرقة القومية خليل مطران يهنئـه بالنجاح في إرساء مذهب جديد في التمثيل ودحضه لما يسميه مذهب التمثيـل البائد،وجاء في الرسالة: << فقد كان المعروف لجمهورنا من قبل أن المسارح تؤم للمتعة الرخيصة الزائلة،لا للمتعة العقلية الباقية،حتى قصص شكسبير وأمثالها مـا كانوا يشاهدو ا لذا ا ولحوارها،بل لما أدخل عليها من غناء وألحان،أو لما جـاء فيها من مواقف مثيرة ز أعصا م دون أن ينال حوارها الأدبي مـن أذهـا م منالا.إلى أن أمسك بالزمام إمام الصناعتين وكأنما أراد القدر أن يقيمه إمام صناعة ثالثة،فبين للناس في موقعة حاسمة،أن التمثيل إن هو إلا فصل مجيد مـن كتـاب

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم.أوديب الملك.المقدمة .ص:41

2 ـ نفسه ص:42

3 ـ ينظر محمد مندور.مسرح توفيق الحكيم.ص: 38

الأدب العالي.نعم،لقد كانت موقعة.لا بيني أنا وبين الجمهور،كما قال صديقنا الدكتور طه حسين في جريدة "الجهاد" ولكنها بينك أنت وبين المذهب السابق البائد للتمثيل.وقد كان ذلك النصر.وبانتصارك انتصر الفن الحقيقي.>> [1]

لكن اتضح أن النصر كان في ذهن الحكيم فقط،لأن الواقع سرعان ما أثبت غير ذلك،إذ قل إقبال الجماهير على مشاهدة المسرحيات التي قدمتها الفرقة القومية وهي "تاجر البندقية" لشكسبير ترجمة خليل مطران،و"أندروماك" لراسين ترجمة طه حسين،و"الملك لير" لشكسبير ترجمة إبراهيم فوزي،بالإضافة إلى "أهل الكهف" للحكيم.

كما هوجمت الفرقة هجوما نقديا عنيفا،فتأثر الحكيم لذلك تأثرا شديدا،وهو ما يعني تعلقه بنجاح المسرحية ومعها المسرح الذهني في التمثيل عكس ما يوهمنا به من أنه لم يفكر إطلاقا في مسألة تمثيل المسرحيات الذهنية [2].

وأخذ الحكيم بعد ذلك يبحث عن ذرائع لتغطية فشل تمثيل مسرحيته والمسرحيات الأخرى،فرد أسبابه إلى برمجة عدد كبير من المسرحيات الأدبية في وقت واحد لجمهور لم يألف هذا النوع من المسرحيات[3].فالمسرح الفكري أمر جديد على الجمهور وعلى المسرح أن يقدمه للجمهور كالدواء للمريض جرعات لا دفعة واحدة.

ويعود بنا الحكيم إلى طبيعة الإخراج،ويتوقف عند قول المخرج الفرنسي ليني بو إن مسرحية "شهرزاد" قصيدة تحتاج في إخراجها إلى ذكاء ورهافة ذوق.وكان بو الذي أخرج مسرحيات لإبسن و أوسكار وايلد حينئذ متقدما في

----

1 ـ محمد السيد شوشة.85 شمعة في حياة توفيق الحكيم.ص:151

2 ـ ينظر محمد مندور.مسرح توفيق الحكيم .ص:38

3 ـ ينظر صلاح طاهر .أحاديث مع توفيق الحكيم.ص:10

السن ومريضا.وقال الحكيم:<< لو كان قادرا على إخراج مسرحياته لكان هـو ا د.>>[1]

فهل يمكن اعتبار فشل المسرحيات الذهنية على الخشبة فشل إخراج فقط ؟ وأن هذا المسرح يحقق ا د مثلما قال الحكيم لو أتيح له المخرج المناسب ؟

إن كتاب المسرح الفكري والرمزي أمثال إبسن وبرنارد شو استطاعوا أن يبدعوا مسرحيات تصلح للقراءة ،كما تغري بالنجـاح في التمثيـل وتحقق ـه فعـلا لم ـا تمثل،لأن بناءها الدرامي يؤهلها للنجاح على الخشبة،فإبسن يركز في مسرحياته،ضمن ما يركز،على الشخصية الدرامية الحية،حتى أنه يعيـد الكتابـة ثلاث مرات، وكل مرة يزيد معرفة بشخصياته الفنية ويطورها ويجعلـها أكثـر خدمة للفعل الدرامي[2].بينما لم يستطع الحكيم أن يخلق في مـسرحياته الذهنيـة شخصيات حية تشد الجمهور أثناء التمثيل.

ويتضح الفرق بين نظرتي الحكيم وبرنارد شو للمـسرح مـن خـلال مسرحيتيهما اللتين تحملان عنوانا واحدا هو "بجماليون"،وهما مـستلهمتان مـن أسطورة نحات إغريقي اسمه بجماليون صنع تمثالا فنيا ثم وقع في حبه.

فالحكيم جعل بجماليون يـدور في جـو رمـزي يكتنفـه الغمـوض والحيرة،وتطغى على الحوار مناقشة فكرية باردة بل مملة أحيانـا بـسبب تـردد بجماليون بين الفن والحياة.
أما شو فحرر الأسطورة من الخوارق والجو الخرافي فجعل بجماليون أستاذا للغة في الجامعة يخوض تجربة مع ليزا بائعة الورود.

----

1 ـ توفيق الحكيم.بجماليون.المقدمة .ص: 8

2 ـ إريك بنتلي.الحياة في الدرامة. ص:178

حاول تعليمها لغة الطبقات الراقية في لندن فنجح وخلق بذلك تمثاله الفني،وحينما أحبه حب فتاة حقيقية ولما كاشفها الحب ونيته في الزواج فضلت عليـه سـائق سيارة الأجرة.وبذلك قد أعطى للموضوع حيوية وجدة،كما جعل الشخصيات بشرا حقيقيين يحبون ويقررون لا مجرد أفكار وقضايا يحركها قلم المؤلف.

وهذا هو الفرق بين أديب يريد أن يجعل التمثيل فنـا يحافظ على حرارته الدرامية وهو ما يؤهله للتمثيل وشد الجماهير،وأديب يجعل من الحوار في الأدب التمثيلي قيمة أدبية تؤهله لأن يقرأ على أنه أدب وفكر [1].

فالحكيم نفسه يقر بدور الشخصية المسرحية في إنجاح العمل المسرحي في التمثيل،وهو يرى أنه على أسـاس الحركة يمكن تصنيف المسـرح،فإذا كانـت المسرحية تقوم على "حركة الآدميين" كان مكا ا المسرح المادي،وإن قامت على "حركة الفكر" كان مكا ا المسرح الذهني [2].

وينطلق الحكيم في المسرح الذهني من فروض فكرية محضة محـاولا إيجاد الجواب المناسب لها من خلال المسرحية؛ففي"أهل الكهف" يفترض أن ثـلاثة أشخـاص أحـدهم راع ترك غنمه،والثاني أب ترك عائلته،والثـالث محب ترك خليلته،عادوا إلى الحياة بعد ثلاثة قرون وقد تغير عالمهم،فهل يستطيعون العيش في الحياة أو الواقع الذي أمامهم؟

وفي "شهرزاد"يفترض الحكيم أن شهريار تعب من التنقل في المكان بعدما شبع من الأجساد وصار اليوم عقلا صرفا،فهل يستطيع أن يعيش حياة مريحة؟

----

1 ـ ينظر د.محمد مندور.مسرح توفيق الحكيم.ص:113

2 ـ ينظر توفيق الحكيم.الملك أوديب.المقدمة.ص:42

وأوديب قد اكتشف بعد طول معاشرة لأمه معاشرة الزوج أنه خرج من الـ بطن نفسها التي خرج منها أولاده،فماذا يحدث لو تناسى هو وأمه وزوجه جوكاستا هذا الواقع واستأنفا حيا ما لا يسمعان لنداء آخر غير نداء القلب؟ .
وغير ذلك من الفروض الذهنية التي تثبت في النهاية خطأها.فمفتاح تشفير ع ـ الم الحكيم الذهني هو " **ماذا لو** " وحل هذا التشفير هو " **لا يمكن** " .

ويمكن صياغة الفروض السابقة على هذا المنوال : ماذا لو أراد مشلينيا أن يحيا حياة عاطفية صادقة وقوية مع بريسكا التي تفصله عنها ثلاثة قرون؟ والجواب أنه لا يمكن للإنسان أن يعيش في غير زمنه.
وماذا يمكن أن يحدث لو تحول شهريار أو الإنسان إلى عقل صرف ؟ والجواب؛ إنه لا يمكن أن يحيا،وبلغة المسرحية نفسها : سيقتلع مثلما تقتلع شعرة الشيب من الرأس >> 1.

ومع هذا لا ينكر أحد أن الحكيم استطاع بفضل المسرح الذهني أن يجعل من المسرحيات فنا قائما بذاته في الأدب العربي يمكن أن يقرأ ويحـ ـدث التـ ـأثير المطلوب،حتى وإن جاءت أعمالا تجريدية وذهنية خالصة لذلك لم تنجح أثنـ ـاء التمثيل، خلافا للمسرح الفكري الأوروبي الذي عالج الأفكار المطلقـ ـة معالجـ ـة درامية حية.ولم يستفد الحكيم في هذا من تجربتهم رغم تأثره م.

----

1 ـ توفيق الحكيم. شهرزاد .دار الكتاب اللبناني.بيروت لبنان.ط1.1973.ص : 67

3 ـ جذور مسرح العبث

ارتبط مسرح العبث تاريخيا باسمين هما الناقد المجري مارتين أسلين الـذي أطلق على هذا التيار اسم العبث،وكذا الكاتب صموئيل بيكيـت الـذي تعـد مسرحيته"في انتظار غـودو" التي عرضت ببـاريس في الخمسينيات من القـرن المنصرم أولى ثمار هذا التيار،الذي جاء نتيجة منطقية لنظرة المفكـرين الغـربيين للوجود وعلاقة الإنسان به،لكن جذور تيار العبث تعود إلى مـا قبـل الفتـرة المذكورة التي راج فيها وازدهر.

ويرى عدد من الباحثين أن جذور العبث تعود إلى الفلسفة "الباتافيزيقية" ويصفها الكاتب جاري،وهو أحد معتنقيها،أنها علم الحلول الخيالية التي توصل إلى مستوى آخر من مستويات الوجود،وتحقق وعيـا غير ممكن التحقيق،وتصل إلى قوانين تحكم العـوارض والاستثناء في الكون بحيث تكشف عن العـالم الـذي يكمل عالمنا التقليدي[1].

وتخالف الباتافيزيقية نظريات الفلسفة المعروفة والمنطق وتجعلها استثناء،وتبحث في الاستثناء لتؤسس عليه قوانين جديدة ومخالفة لكل القوانين المتعارف عليها.

وقد وجدت تلك الأفكـار الرواج عند كثير من الفنـانين عقب الحرب العالمية الثانية،التي أصابت الإنسان الغربي بالإحباط فصار يشكك في كل الـنظم والمعتقدات،فالدمار الذي خلفته الحـرب هز النفوس والعقول بقوة،وأثبتت تلك الحرب إفلاس الفلسفة الغربية،وإفلاس العلوم التي لم تصنع سـوى آلات للقتـل والدمار،بل تأكد إفلاس حضارة بكاملها [2].

ونجد تأثيرا واضحا لفلسفة البايافيزيقية على أعمال يونسكو وبيكيت

----

1 ـ ينظر د. عماد صـليحة.التيـارات المـسرحية المعاصـرة هـلا للنـشر والتوزيـع. الجيـزة مصر.ط1.1999.ص:99

2 ـ ينظر MAURICE NADEAU. HISTOIRE DU SURREALISME LE SEUIL FRANCE 1964. P. 9

وأداموف،مثل التركيز على الحلول غير المنطقية وفكرة لاجـ ـدوى الوجـود، والخروج بحلول لا تخضع للمنطق والعقل.

وتأثر تيار العبث بأفكار سارتر الذي يرى أنه لا وجود لقيم أخلاقية عالمية أو مطلقة.ولذا يسير الإنسـان،في نظره،على غير هدى في عالم بلا هدف،وكل منا حر ومسؤول أمام نفسه فقط،وعلى كل إنسان أن يبحـث عن القيم الـتي تناسبه فيتصرف وفقها[1].

وعكست أعمال كامي صراع الإنسان من أجل تحقيق طموحاته وسط عالم لا معنى له،وأكد أنه على المرء أن يقرر مصيره ويتحـدى القـوانين الطبيعيـة والوراثية وغيرها،وقد ظهرت هذه الفلسفة بجلاء في "الإنسان المتمرد"و"أسطورة سيزيف".

وقد سارع المذهب الدادي إلى إنكار كل القيم المعروفة وانتقدهـا بشدة وسخرية دون تقديم البدائل فكـانت حـركة سلبية[2]،و لذا كـان أقل تأثيرا من المذهب السريالي الذي خلفه عام **1919** وأحدث ضجة نقدية كبيرة،وكان له تأثير كبير على كتاب مسرح العبث،ولا سيما آراء الشاعر بريتون المتـأثر بأبحـاث سيغموند فرويد خاصة بعدما زاره في فيينا عام **1921**.

ودعت السريالية إلى الاعتماد على اللاوعي والخيال المنطلـق لتخلـيص الذهن من ردود الفعل الآلية والتقليدية.وكان نتاجها في المسرح متواضعا قياسـا لآثارها في الرسم والشعر،ومن أشهر كتا ا المسرحيين لوي أراجـون صـاحب مسرحية "الخـزانة ذات المرآة" وانتونين أرتو وروجي فيتراك قبل أن ينفصلا عن السريالية عام **1 927**. [3]

----

1 ـ ينظر د.رشاد رشدي.نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن.ص:175

2 ـ ينظر نفسه.ص:174

3 ـ ينظر HISTOIRE DU SURREALISME..MAURICE NADEAU p 9

وقد عمق كتـاب العبث مثل بيكيت ويونسكو الأفكـار الرائجة عنـد السرياليين والوجوديين واختلفوا معهم في الشكل الأدبي،فسارتر وكامي استعملا الشكل التقليدي في المسرح [1]،أمـا كتـاب تيار العبث فأدخلوا المتلقي في تجربة جديدة بالاعتماد على أحداث غير معقولة وأحدثوا قطيعة مع المسرح التقليدي.

وظهر مع مسرح العبث مصطلح اللامسرح،حيث يلاحظ فيه غيـ ـاب المكان والزمان،وتلاشي ملامح الشخصيات وأسمائها،كما نجد الشخـصية ذات الأنفين أو أكثر،مما لا نجد له أثرا لا في الواقع ولا في المسرح العادي.

ويغيب الموضوع في مسرح العبث بالمعنى المتعارف عليه،وتدور الشخصيات والحوار في حلقة مغلقة تعكس العبث،وليس ثمة تطور للأحداث يقوم على النمو العضوي كالمألوف في المسرح التقليدي؛فقد تقـوم المسرحية على موقف واحد وثابت يدل بركوده وثباته ودوران الشخصيات والحوار فيه فيما يشبه الـدائرة المغلقة على عبث الحياة وعدم جدواها[2].

والمشكلة أو العقدة التي يتشوق المتلقي قارئا كـان أو مـشاهدا لمعرفـة حلها تغيب في مسرح العبث الذي يقودنا من قاعدة مجهولة إلى غاية غير معروفة، وحينما ينتظـر المتلقي فإنه ينتظر ليعرف ما يحدث لا الهدف ممـا يحدث،وقـد تنتهي المسرحية ولا يعرف المشاهد شيئا.

وينتقد يونسكو انسيـاق السرياليين وراء اللاوعي واعتقادهم أنه سـبيل الخلاص في الفن،فهو يقر أن الفنان لا بد أن يطلق العنان للاوعي والتلقائية،لكن

----

1 ـ ينظر د.رشاد رشدي.نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن.ص:176

2 ـ عبد القادر القط.من فنون الأدب المسرحية.ص:292. 293

بعد ذلك يأتي دور الفحص والتمحيص والاختيار لتحقيق العمل الناجح[1].

وسعى كتاب العبث إلى إنتاج مسرح يلائم الحياة الحديثة،وما دامت نظرهم أن الحياة بلا معنى ولا هدف سعوا إلى إبداع مسرح مناسب لهذا الاتجاه،وعن هذا يقول د رشاد رشدي:<< إن العبث يواجه المشاهدين بصورة مركزة للعالم الذي يعيشون فيه...وهو عالم بدون حرية إرادة حقيقية..وبهذا يكون مسرح العبث هو في الحقيقة مسرح العصر الحديث >> [2]

ويعالج مسرح العبث مشكلات حديثة يعاني منها الإنسان،ويسعى لإقامة مجتمع تسوده العدالة والتقدم،لكن المعالجة تختلف عن المسرح التقليدي حيث ينسحب كاتب مسرح العبث إلى ذاته،وستنجد بالأحلام ويرصد مخاوفه لكنه يؤمن أن تلك الأحلام والمخاوف ليست ملكا له وحده بل هي جزء من تراث كامل حسب تعبير يونيسكو [3].

5 ـ الحكيم ومسرح اللامعقول

عايش الحكيم أثناء إقامته الأولى بباريس ازدهار الحركة التجريدية في الفن والأدب مطلع العشرينيات، فجارى هذه الموجة من خلال كتابة أشعار لم ينشرها،وقد علل سبب إحجامه عن ذلك بانصرافه للمسرح واهتمامه به.ولم يكن المسرح قد انتقل بعد إلى مجاراة تيار التجريد السائد في العديد من الفنون.

وقد استقبلت حتى مسرحيات إبسن وبرنارد شو وبيراندللو بالاستغراب

----

1 ـ ينظر د. نهاد صليحة.التيارات المسرحية المعاصرة.ص:105

2 ـ د.رشاد رشدي.نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ص:179

3 ـ ينظر نفسه ص:180

في أوروبا،ووجد هؤلاء المؤلفين صعوبات في جلب الجماهير ولا سيما في بدايا م.ورغم هذا اختار الحكيم أن يسير في ركبهم رغم إدراكه لصعوبة المهمة التي تنتظره وخاصة في مجال التمثيل،أما في عالم الأدب فقد وجد هذا النوع من الأدب كل الترحيب:<< أراني أختار أحيانا الطريق الصعب الذي يتعذر معه النجاح،وأترك الطريق المألوف المعروف المؤدي حتما إلى نجاح مضمون...ومع ذلك فإن هذا الاتجاه عندي لم يجد صعوبة في أن يستقر داخل بيئتنا الأدبية...فالبيئة الأدبية في بلادنا كانت فعلا مستعدة لتقبله.وقد أحسنت بالفعل تقبله...في حين أن البيئة المسرحية كانت لا تزال في واد آخر...>> [1].لقد تخوف الحكيم من استقبال الجماهير للمسرح الذهني،فمال بالك مسرح اللامعقول المتسم بالغرابة والغموض؟! .

ولكن في منتصف القرن الماضي أراد لحكيم مجاراة هذا اللون الشائع في الغرب فكتب مسرحية "يا طالع الشجرة" التي اختلف النقاد في تفسيرها بين من اعتبرها أولى ثمار أدب اللامعقول العربي،وبين من يرى أ ا استمرار في خط الرؤية الإبداعية للحكيم وتمثل الصراع بين الفنان الذي ينشد المطلق والمرأة التي تفكر بمنظار الواقعية [2].

والأهم في مسرحية"يا طالع الشجرة"بالنسبة لنا هي المقدمة التي كتبها الحكيم موضحا فيها نظرته لأدب اللامعقول،هذا اللون من الأدب الذي كان ميلاده نتيجة لتزعزع ثقة الإنسان الغربي في نفسه ومعتقداته وفكره ولا سيما عقب الحرب العالمية الثانية كما تقدم،فشكك في الفلسفات القائمة والدين

----

1 ـ توفيق الحكيم.حياتي .ص:220

2 ـ ينظر د. لويس عوض. دراسات في النقد والأدب المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر. بيروت لبنان. ط1 1964.ص:231

وارتاب في نظرة الإنسان للكون،حيث يرى أنصار هذه النظرية أن الكون لا غاية له ولا هدف وأن انتظار أن يكشف الكون عن أسراره أو غايته نوع من العبث.

وفي نظر كتاب تيار العبث كلما سأل الإنسان الكـون لاذ بالـصمت ،وأصر على عدم الرد،وكلما استمر الإنسان في التساؤل أمعن الكون في الصد. وحينما يلحون على أن الكون لا غاية له يشككون بصورة واضحة في وجود الله المسير لكل شيء،خالق الكون بإتقان ولغاية محسوبة وهدف واضـح،ويقتربون بذلك من فلسفة نيتشه بل ينضمون إليها في مسألة الإنسان الأعلى.

ويقترب الحكيم من فكرة الإنسان الأعلى حينما يصف المفكر الذي ينظر ويتأمل النمل البشري أي الناس،وأن نسبة الإنسان الأعلى إلى البـشر العـاديين كنسبة الإنسان إلى النمل [1].لكنه يختلف اختلافا جوهريـا في مـسألة المعتقـد الديني،حيث يؤمن أن الكون مدبر بأمر الله لغاية مقصودة،ويخالف بذلك كتاب الغرب من تيار العبث في صمت الكون أمام أسئلة الإنسان الوجودية.

ومع ذلك فالحكيم يريد أن ينشئ مسرحا وأدبا علـى شـاكلة مـسرح العبث،فهل يمكن أن نتصور أدبا ينصب في تيار العبث يخالف الفلسفة التي قـام عليها أساسا هذا التيار؟

يذهب الحكيم في مقدمة مسرحية "يا طالع الشجرة" أنه عـاد إلى الأدب الشعبي المصري فوجد فيه بذور أدب اللامعقول،وأورد هذا الموال الذي يـردده الصبية: يا طالع الشجرة هات لي معـك بقرة

تحلب وتسـقيني بالمعـلقة الصيـني [2]

----

1 ـ ينظر جورج طرابيشي.لعبة الحلم والحقيقة.ص:18

2 ـ ينظر توفيق الحكيم.يا طالع الشجرة .دار الكتاب اللبناني.بيروت لبنان.ط1.1978 . ص:8

ويذهب الحكيم إلى أن في هذا الكلام اللامعقول ظاهريا شيء خفي يجعله يقوم بنفسه دون حاجة إلى معنى أو منطق،وأن الأدب الحديث قد اتجه إلى تعميق هذا الشيء الخفي،وبذلك يغدو اللامعقول أمرا مقبولا.لكن هل وجـود بعـض المعاني والأفكار في الأدب الشعبي والتي تقفز على سلطان العقل والمنطـق دليـل على وجود بذرة اللامعقول فيه تجعل من يوظفه قد ولج عالم أدب اللامعقول؟

ذهب الدكتور أحمد سخسوخ إلى أن الحكيم لا يفرق بين أدب اللامعقول المبني على فلسفة أوربية قوامها تحطيم العقل والمنطق وبين الأدب الشعبي الـذي يعكس نمطا عتيقا في التفكير ورؤية الأشياء،يقول: << لا بد أن نفرق بين هـذه الأساطير والخرافات الشعبية،والتي كانت تعبيرا حقيقيا عن المجتمع الذي خرجت منه،وبين العبث الذي كان تعبيرا عن تفسخ عصر بأكمله،عـصر حـاول فيـه الفلاسفة تحطيم العقل ونتاجه،وتحطيم الإله وآثاره،وقد شاركت الحروب العالمية والأزمات الاقتصادية في هذه الأزمة مما تسبب في إحـساس الإنـسان الأوروبي بالضياع الحاد وفقدان معنى الحياة. >> [1]

والحقيقة أن الحكيم لا يقول إن الأدب الشعبي كله أدب لا معقول حـتى نحكم عليه أنه يخلط بين النظرتين،بل ذهب إلى أنه وجد في بعض تعـابير الأدب الشعبي سنحات لامعقولة يمكن أن تعد محطات إقلاع لأدب اللامعقول.

ويؤكد جورج طرابيشي أن الموال الذي تصدر مسرحيته الحكيم هو تعبير عن الحلم لا على اللامعقول،فالموال يعكس أحلام الفقراء التي تقفز هي الأخرى على سلطان العقل وسـطوة الواقع شأن كل الأحلام،يـقول طرابيشي: << فهل صحيح،كما يدعي الحكيم،أن مـوال يا طـالع الشجرة الذي يتغنى به الصبية

----

1 ـ د.أحمد سخسوخ.الحكيم مفكرا ومنظرا .ص:56،57

من أجيال وأجيال لا معنى له ؟ وكيف غاب عن ذهن الحكيم ما في هذا المـوال من أحلام،وهو المبدع للغة الأحلام ؟ ترى هل السبب في ذلك أن أحلام الموال هي أحلام فقراء ؟ أحلام آدميين قضى عليهم شظف العيش بألا يكون لهم من حلم غير الطعام والشراب ؟ حلم ببقرة عجيبة تدر لبنا عجيبا يغني عن كل طعام وشراب ويسقى بملعقة عجيبة،فاخرة الصنعة،كتلك الآنية الخزفية الصينية الفاخرة التي لم يقدر لغير الأغنياء على هذه الأرض امتلاكها. >> [1]

ومع هذا فالحديث عن الحلم كشكل حكائي عجائبي يقترب من حديث يونسكو عن الحلم ومسرح الحلم،حيث يرى أن الحلم لا يحكى لأننا حينما نحكي الحلم نضفي عليه التفكير العقلي والترتيب المنطقي، بينما صور الحلم مكثفة وغنية ولا ترتبط بالنمط ومع ذلك تقنع الحالم وترضيه [2].

والحكيم يدعي أنه وجد بذرة أدب اللامعقـول في الأدب الـشعبي،وأن الأدب الحديث قد عمق هذا الشيء الخفي الذي يجعل الكلام غير المنطقي منطقيا أو مقبولا على الأقل.

وإذا كان كتاب العبث قد عرفوا القلق الكبير والحيرة المستمرة،فإن الحكيم أيضا اشتهر بالقلق والحيرة،وتجلى ذلك في كثير من أعماله الفنية بداية بـ شهرزاد وبجماليون،حيث تتجسد حيرة وألم الاختيار بين الحلم والحقيقة،وهو ما جعـل الدكتور لويس عوض يرى أن الحكيم قد اهتدى إلى القلق الإنساني الوجودي في مسـألة حيرة الإنسـان بين الحلم والحقيقـة بدعـوى أنه عـانى بعض ما

----

1 ـ ج.طرابيشي.لعبة اللحم والواقع ص:148

2 ـ ينظر
RAYMOND GERARD. LA RAISON ET L ABSURDE .COLLECTION CLEFT SEGHERS PARIS 1974 p 37

عاشه وجوديون من قلق في الفن والحياة[1]،كما أن الدكتور إسماعيل أدهم لقبـه بالأديب الحائر.

لكن الحكيم لا يحركه القلق الذي يحرك العبثيين أي القلق الوجودي الذي أنشأ وولد مسرح اللامعقول،فقلق الحكيم لا يدفعه للتشكيك في خلق الكـون وغايته،وإن كان يفكر في هذه الغاية،يقول الحكيم:<< نحن نفترق عنهم في أننا لا نحب أن نلقي على الكون من الأسئلة البشرية.إن الكون تركيب غريـب جـدا وبديع جدا،وأنا أتمتع بهذا الجهاز الفاتن وأقنع بمتعتي عن طرح الأسئلة عليه.>> [2]

فالفرق بين الرؤيتين؛الرؤية التي ترى الكون متقن الصنع ينبغي التمتع بـه حتى وإن كان صامتا حيال أسئلة الإنسان،و بين النظرة التي ترتاب في الكون وما وراءه بمجرد عجز الإنسان عن محاورته،ولأنه لا يجيب عن الأسئلة الـتي تحـير الإنسان وتؤرقه.

إنهما نظرتان على طرفي نقيض أو هكذا يراهما الحكيم،نظرة المؤمن المطمئن حيال الكون،ونظرة المتـشكك القلـق،وفي كلتـا الحـالتين كـون واحـد صامت،والغريب أن الحكيم يريد أن يصل إلى نتيجة ـ صمت الكون ـ وينكر في الوقت ذاته الأسباب المؤدية إليها،بل يوهمنا أنه وصل إلى ذلك فعلا ولم يفقد إيمانه ورؤيته المطمئنة للكون.

ويقول الحكيم: << أنا أوافق العبثيين على تساءل الإنسان وصمت الكون.وهذه حقيقية قـائمة منذ الأزل لا أستطيع أنا ولا يستطيعون هم ادعاء اكتشـافها..

----

1 ـ ينظر د. لويس عوض.دراسات في أدبنا الحديث. ص:102،103

2 ـ ينظر ألفريد فرج.توفيق الحكيم قال لي.ص:272

الحقيقة أن الكون صامت وأن الإنسان يلقي عليه الأسئلة:من أنا ؟ ما مصيري ؟ ما أنت؟ ما الحياة والموت؟..إلخ ،ولا جواب.والذي جدده العبثيـون في هـذه القضية استنتاجهم أن الكون عبث لا معنى له.وهذا نوع مزر من التسليم..>> 1

والحقيقة أن العبثيين لم يدعوا اكتشاف قضية صمت الكون،ولم يتوقفـوا عندها،بل الأهم عندهم هو رد الفعل تجاه صمت الكـون وهـو إبـداع أدب اللامعقول المناسب لعبثية الكون في نظرهم.

كما أن العبثيين لا يذهبون إلى أن الكون عبـث في حالـة المطلـق،ولا الإنسان كذلك بل العبثية تنجم عن علاقة الإنسان بالكون.إن العبثية تنتج ـ في نظرهم ـ عن المواجهة التي لا تترك مجالا للمنطق والعقلي2.

وينتقد الحكيم نظرة العبثيين للكون في إ م لا يريدون أن يقروا بحقيقـة الأشياء،والإقرار بعجزهم أمام الكون وفهم أسراره:<< فليطرح الإنسان الأسـئلة وليقبل مع ذلك صمت الكون.عن الأسئلة تطلقها الأفكار.من الجائز أن بعـض الأفكار عبث بينما الحياة قيمة وقوة في حد ذا ا.إن العبثيين أمام الكـون أشـبه بطفل صغير أمام رجل كبير.الطفل يحاول أن يصغر الرجل ويقصر قامتـه حـتى يتسنى له أن يلعب معه.إن الكون أكبر منهم.>> 3

والحقيقة أن نظرة الحكيم للكون لا يمكن أن تنتج أدب اللامعقول لأ ـا علاقة توافق بينما أدب اللامعقول يتولد عن العلاقة التصادمية بين العقل البشري

----

1 ـ صلاح طاهر.أحاديث مع توفيق الحكيم.ص:101

2 ـ ينظر. RAYMOND GERARD LA RAISON ET L ABSURDE P 41

3 ـ صلاح طاهر.أحاديث مع توفيق الحكيم.ص:102

المتسائل المتشكك والكون الصامت: << وإذا كان العبث إلا يتولد إلا من الصدام بين العقل الذي يسأل والكون الذي يصمت،فلا يمكن أن إذن أن يتولد العبـث من اللاصدام،من الصمت مع الصمت،الصمت المتمثل في عدم إلقاء "الحكـيم" للأسئلة ... فإذا كان الحكيم من هذه الطائفة التي لا تلقي الأسئلة،فكيف يستقيم له أن يصل إلى نتيجة صمت الكون وعدم فهمه؟ >> 1

ولكي يخرج الحكيم من هذه المشكلة يلجأ إلى لعبة التشطير،يـشطر أدب اللامعقول إلى شكل ومـضمون،ويذهب إلى أن المـضمون يتعلـق بفلـسفة العبث،واللامعقول يتعلق بالشكل،ومادام هو لا يتفق مع تلك الفلسفة فإنه اتجـه إلى الشكل الذي هو عام يصلح في نظره لحمل أفكار مختلفة 2.

ويبدو أن الحكيم مولع بسياسة التشطير كصدى لنظرية التعادل بحيث يفرق بين أدب اللامعقول الذي يدعو له،وأدب العبث المبني أساسا على مضمون فلسفة أنصار هذا التيار،يقول:<< إني قصدت عمدا استخدام كلمة "اللامعقول" لأ ا هي التي تعبر عن موقفي واتجاهي ...وهي شيء آخر غير مسخ "العبث" كما يسمى في أوروبا وأمريكا... إن اللامعقول شيء والعبث شيء آخر ... مسرح العبث يتعلق بالشكل والمضمون معا.في حين أن مسرح "اللامعقول" عندي هو عمل يتعلق بالشـكل فقط؛إن فن العبث يبتدئ فعلا وينبـع من المضمون:من فكرة أن العالم عبث. >> 3

---

1 ـ د.أحمد سخسوخ.توفيق الحكيم مفكرا ومنظرا ص:54

2 ـ توفيق الحكيم سميرة وحمدي . ملحق . دار الكتاب اللبناني بيروت لبنان ط1973.1 ص:190

3 ـ نفسه ص:190، 191

ويزعم الحكيم أن عمله يتمثل في وضع العالم أو المضمون المعقول في إطار اللامعقول وخلق علاقات التأثر والتأثير بينهما [1].

وما يهم الحكيم في الشكل هو صدمة اللامعقول تلك الصدمة التي يجابهها أدب تيار العبث قارئه،من خلال أشياء مخالفة للمنطق وكذا تداخل الزمان والمكان والتغريب والغموض الناجم عن كل ذلك،وبالرغم من هذا حاول الحكيم أن يبعد الغموض في مسرحه اللامعقول ولو من خلال التعليقات كالملحق النظري الذي أرفقه بمسرحية "سميرة وحمدي"،حيث يقول فيه: << إني بطبيعتي أحب الضوء وأكره الغموض..وإني لأقوم أحيانا بمحاولات يائسة كي أغمر في النور أفكارا وموضوعات طبيعتها الغموض.>> [2]

ويتضح أن كل ما شغل الحكيم في تيار العبث هو هذه الصدمة التي تلفت الانتباه،لكنه أرادها صدمة هادفة،وما عدا ذلك حرص أن يكون مختلفا عن العبثيين،يقول: <<.. ولكني اختلف عن العبثيين في الغموض والكآبة والرغبة في التعمية والإدهاش مجرد الإدهاش باستخدام معميات تثير صدمة وتحدث ضجة.كل هذه الاعتبارات أراها غير جدية ووقتية بحتة. >> [3]

وإن فصل الشكل عن المضمون في الأدب أمر تحدث عنه النقاد كثيرا، والمعروف أن المضمون يفرز شكله المناسب مثلما يفرز الحلزون قوقعته،ففي الأدب لا يعد الشكل معطفا يخلعه لابسه متى شاء ،حتى يتسنى لشخص آخر أن

----

1 ـ ينظر نفسه ص:191

2 ـ نفسه ص:189

3 ـ صلاح طاهر.أحاديث مع توفيق الحكيم. ص:103

يلبسه أو يستعيره،إن الشكل والمضمون في رأي النقد وجهان لعملة واحدة.كما أن أدب العبث لم ينتج شكلا خاصا به ولا تقنية في التعبير، بقدر ما اعتمد على المعنى الذي كسر فيه أطر العقل ومقولاته، وتجاوز المنطق وخلق نسجا جديدا من العلاقات والمعاني الداخلية الكاسبة لانسجامها ومدلولا ا من بناء العمـل الأدبي كَكُلٍ لا يتجزأ لا إلى وحدات ولا إلى شكل ومضمون.

وما يمكن استنتاجه هو أن الحكيم الذي شطر أدب اللامعقول إلى شـكل ومضمون،كان تحت تأثير رؤية المفكر والأديب المتعادل الذي يرمي إلى تحقيـق التعادل بين مضمون شرقي قائم على المعتقد الديني والإيمان في علاقة الإنـسان بالكون،والشكل الغربي الذي ينبني على إحداث الصدمة بإلغاء العقل وتغييـب المنطق مع محاولة إقناع المتلقي بمنطقية ذلك الإنتاج الأدبي.

ولذا لـم يستطع الحكيم أن ينتج أدب العبث أو اللامعقول بل كانت مسرحيته "يا طالع الشجرة" الأكثر اقترابا من هذا التيار مسرحية وفية للخط الإبداعي المعـروف عند الحكيم،والذي بدأه بمسرحيتي "شهرزاد"و"أهل الكهف" .

ويرى الدكتور لويس عوض أن مقدمة مسرحية يا طالع الشجرة مضللة وأن المسرحية بعيدة عن أدب اللامعقول،ويقول: << ... فلننس إذن هذه المقدمة، لا نذكر منها إلا عبارة توفيق الحكيم أنه يحب دائما أن يستخرج من الفن الشعبي أساسا فكريا،فهي دليلنا الحقيقي إلى فن توفيق الحكيم،أو هي تثبت لنا مع ما تثبته هذه المسرحية "الأخيرة" أن الخط الرئيسي في أدب توفيق الحكيم يبدأ من "عودة الروح" إلى أهـل الكهف إلى "شهرزاد" إلى "بجماليون" إلى "يا طالع الشجرة".. هو خـط واضح وصريح،قد يتعرج أحيـانا ويمر بمحطـات فرعية،ولـكنه على كـل حـال واضح وصريح يقوم على استخراج أسـاس

فكري من الفن الشـعبي. >> 1

كما أن الحكيم أراد بهذه المسرحية ارتياد باب جديد في المسرح،وحيازة السبق بإدخاله إلى المسرح العربي. فهو يؤكد أن الأدب التقليدي قد بلغ ذروته ولا بد من تطعيمه بالتجريب،وأنه كتب مسرحية "يا طالع الشجرة" على شاكلة مسرح العبث ولم يكن الدافع نحو ذلك سوى حب التجريب والذهـاب إلى ميـادين تجارب متحررة من الأسـس التقليدية في الفن2 .

وأخذ الحكيم يبتعد تدريجيا عن هذا التيار هو أنه حينما أراد تكرار التجربـة ولما كرر التجربة في مسرحية "رحلة قطار" كان أبعد ما يكون عـن التغريـب وتغييب المنطق المعروف في أدب اللامعقول،والحكيم نفسه يقول عنها: << رحلة قطار لا تتسم بالصعوبة في الفهم.ما هو التجديد فيها ؟ إنه الخروج عن المنطق في اختلاف الناس على ألوان الإشارات اختلافا لا يمكن أن يحدث.ولكن المـشاهد يتقبله ويساير القصة..ورغم هذا الاختلاف بين الناس حـول لـون الإشـارة فالمسرحية مرتكزة على حقيقة ربما لا توافق هوى العبثيين وهي أنـه حـين آذن القطار بالمسير لم يتخلف أحد على التعلق به والركوب..فإذا كان القطار يرمـز للحياة فإن الناس قد لا تتفق على ألوان إشارات الطريق ولكنها لا تختلف أبـدا على التعلق بالحياة ومواصلة السير في رحلتها. >> 1

ومما يؤكد أيضا أن هذه المسرحية لم تكن سوى تجربة كتابة في اتجاه أغرى الحكيم ،أنه سرعان ما عاد إلى المسرح الذهني ؛الاتجاه الصحيح في تجربة الحكيم الإبداعية والتنظيرية ،وتوج ذلك بمسرحية متميزة هي "السلطان الحائر ".

----

1 ـ د.لويس عوض.دراسات في النقد والأدب ص:230،229

2 ـ ينظر صلاح طاهر.أحاديث مع توفيق الحكيم.ص:103

3 ـ نفسه ص:104،103

ـ ـ ـ ـ الفصل الرابع ـ ـ ـ ـ

القالب المسرحي الجديد

إذا ركن الأديب للقواعد الثابتة في الفن وبات يكررها صار فنه مملا مهما كانت جودته،فالفن عدو الملل.والجمهور قد ينفر من الجديد الذي يقطع الـصلة بكل ما هو معروف،لكنه سرعان ما يألفه.فعلى الأديـب أن يـستميله بـشيء معروف يستدرجه به ليمرر قليلا من الكثير الذي يريد أن يبشر به، أو يدعو إليه حتى لا يصدمه.فصدمة الجديد قد تكون في بعض الأحيان سيئة الوقـع شـأن التكرار الممل.

والحكيم أديب مولع بالتجريب،يحط في مرفأ تجربة متميزة مرة واحـدة ثم يقلع منها وقد لا يعود إليها.والتجريب والتجديد عنده متلازمـان،فهو كلمـا خاض تجربة جديدة إلا وأضاف جديدا إلى تاريخه الأدبي والفني دون التنكر لمـا قدم من قبل،فالتجديد في نظره لا يعني إلغاء تجربة سابقة بل يعني إضافة تجربـة جديدة [1].

ولا يعني التجديد أيضا الانفصال عن التجارب السابقة بل هو مواصـلة المشوار نفسه بنفس جديد وزاد مختلف،يقول الحكيم: << التجديد ليس الانفصال إنه تجديد الأوراق والزهور في شجرة غائرة الجذور.>> [2]

1 ـ القالب الجديد وتأصيل المسرح العربي

وتتجلى محاولات التجريب والتجديد عند الحكيم في كثير من أعماله،وقد تحدث عن تلك المحاولات ونظّر لها؛جرب الكتابة في أدب اللامعقول الذي أرسى

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم سميرة وحمدي .الملحق .ص:184

2 ـ نفسه ص:188

دعائمه الكتـّاب الأوروبيون الذين صدمتهم هزة الحرب الكونية الثانية،وحاول الإضافة من خلال صب روح شرقية في هذا الاتجاه المسرحي الغربي،كما اجتهد في تجديد شكل المسرح العربي من خلال إبداع قالب جديد يتسع حتى لإعـادة كتابة أعظم الآثار المسرحية العالمية.

ولا يمكن أن نفكر في التجديد من الخطوة الأولى،بل من الطبيعي أن نسير مدة في ركاب التقليد واستيراد نماذج فن الآخر وقوالبه قبل أن نشرع في إنجـاز قالب فني يتلاءم مع واقعنا،وينسجم مع خصوصياتنا النفسية والثقافية والحضارية.

فبعد أشواط من الاقتباس واحتذاء نماذج المسرح الغربي أخـذ كتـّاب المسرح العربي ونقـّاده يتساءلون:هل ما يقدم من مسرحيات له صلة بتراثنـا أم أنه يبقى مجرد فن مستورد ؟ومن هنا بدأ التفكير في إنشاء مسرح عربي[1].

وتوالت الدعوات لإنشاء أشكال مسرحية عربية موازية ومخالفة لأشكال المسرح الغربي،وكان يوسف إدريس سباقا إلى ذلك عام **1964** من خلال الـدعوة لمسرح مصري يقوم على السامر،وتلاه الحكيم عام **1967** بمشروع بناء قالب جديد للمسرح العربي يقوم على الحكواتي،لكن مشاريع التأصيل لم تتوقف عندهما حيث استمرت من خلال جهود كثيرة ومتميزة شأن تجربة المسرحي السوري عبد الله ونوس عام **1970** المركزة على المتلقي في مسرح ثوري هدفه التغيير.وكذا تجربـة الحكواتي لروجيه عساف من لبنان وتجارب المسرح الاحتفالي في المغرب العربي[2].

----

1 ـ ينظر د.علي الراعي.المسرح في الوطن العربي ص: 101

2 ـ ينظر عبد الناصر حسو جريدة الثورة.دمشق.9 نوفمبر 2004

وسنتوقف هنا عند تجربتين هما تجربة الحكيم التي تدخل في صميم بحثنا،وتجربة يوسف إدريس الرائدة.

2 ـ مميزات القالب المسرحي الجديد

يقوم القالب المسرحي الجديد عند الحكيم،على مخالفة شكل المسرح اليوناني وجوهره،القائم على نظرية الإيهام،فالفن عند أرسطو يقوم على المحاكاة والممثل يوهمنا وهو فوق خشبة المسرح أنه ليس بصدد تجسيد دور مسرحي،بل يوهمنا أنه شخصية حقيقية،ولذا يكون قياس إتقان التمثيل بمدى قدرته على إيهامنا بالواقع.

وبهذا يشكل القالب الجديد قطيعة مع المسرح الأرسطي:<<إن إمكانات تطوير هذا القالب لا حد لها... على شرط أن نبقي على أساس فلسفته،التي تختلف فيها عن فلسفة القالب الأوروبي:وهي أنه يقوم على فكرة التقليد وليس على فكرة التمثيل >> [1]

والبديل في قالب الحكيم أن الممثل يقلد الشخصية ولا يتقمصها،ولا يسعى لأن يوهم المتفرج أنه هو الشخصية الحقيقية الواردة في العمل الفني،بل ينبغي أن تكون الحدود واضحة وفاصلة بين الممثل والدور،والقالب الجديد يلح على أن يظل المقلد محتفظا بشخصيته المعروفة في الواقع،ولا يندمج في دوره،يتقدم إلى الجمهور باسمه ومهنته،ويطلع الحاضرين أنه سوف يقلد هذه الشخصية أو تلك.ويرسم للمتفرجين ملامحها دون أن تذوب ملامحه الخاصة في تلك الشخصية.

ويؤمن الحكيم بأن ميلاد المسرح العربي جاء ثمرة للاحتكاك بالغرب

---

1 ـ توفيق الحكيم.قالبنا المسرحي.المكتبة النموذجية الحلمية مصر .د ت. ص:21

وجلب مظاهر ثقافتهم،ويعتبر حتى السامر فنـا وافـدا على مصر بعد الحملـة الفرنسية[1]، مؤكدا أن كل ما أنتج من فن مسرحي منذ عام 1847 كان نتيجة للتأثر بالمسرح الغربي لذا صب في قوالب الشكل العالمي للمسرح،ويعني بذلك المسرح الأوروبي.

وأخذ الحكيم يفكر في تأسيس قـالب مسرحي خـاص بالمسرح العربي، وتساءل:<< هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي،وأن نستحدث لنا قالبـا وشكلا مسرحيا مستخرجا من داخل أرضنا وباطن تراثنا؟..>> [2]

لكن استنبات القالب الجديد لا يكون من الفراغ،فالحكيم يؤمن أنه لا شيء يخلق من لا شيء،فلا بد أن نعود إلى موجود سابق لننشئ منه الجديد الذي نريد. ولهذا عاد الحكيم إلى مرحلة ما قبل السامر أي ما قبل التأثير الأوروبي،رجـع إلى مرحلة الحكواتي والمقلداتي والمداح مذكرا بما تحدثه حكايا م من أثر في النفوس، ويمكن أن تضاف إليها حكايات الجـاحظ ومقامات الحريري والهمذاني ليتحدد وجه الشكل المسرحي الذي يريده الحكيم[3].

ويشمل هذا القالب المسرحي الحاكي أو الحكواتي الذي يقوم بدور مشابه لدور الراوي،أي يقدم الشخصيات ويوضح المواقف،ويهيئ المشاهد للمتابعـة ، ويضطلع بالربط والتنسيق وغير ذلك،ويقوم المقلداتي بتقليد شخصيات المسرحية كلها،وجدير لهذا أن يسمى مسرح القالب الجديد بمسرح " المقلداتي".

ويحتاج المقلداتي إلى موهبة كبيرة ليتنقل من شخصية إلى أخـرى دون أن

----

1 ـ نفسه ص:10

2 ـ نفسه ص:11

3 ـ نفسه ص:13

يذوب فيها أو يتقمصها.وهو لهذا أهم شخصـية.وتساعده المقلداتية التي تقلـد أدوار النساء،إضافة إلى المداح الذي يقوم بدور شبيه بعمل بالجـوقة في المسرح اليوناني.

ويرى الحكيم أن هذا القالب يصلح أن تصب فيه كـل المسرحيات،فهو وعاء يتسع لأعظم المسرحيات العالمية والمحلية،بيد أن الحكيم اكتفى بتقديم نماذج من المسرح الغربي،وصبها في هذا القالب.

وبخصوص الجمهور الذي يقبل على مسرحيات القالب الجديد،فيمكن أن يكون من عمال المصنع أو طلاب المدرسة،كما يمكن أن يكـون جمهورا عاديا، وسيكون المتفرجون في تلاحم كبير مع مقدمي العرض،لأ م يوجدون وسطهم، ويعيشون معهم.كما أن كل مكـان يمكن أن يصيح فضاء مسـرحيا في القالب الجديد.

ويعتمد القالب الجديد على الموهبة الفنية الطبيعية ولا يحتاج إلى مساعدات الإضاءة والديكور والموسيقى؛إنه مسرح الصفاء الخالي من كل البهارج.وهو ذا يقترب من الحكاية أكثر مما ينتسب إلى المسرح،الذي قـوامه الـحركة والفعل، ويدرك الحكيم هذا جيدا،لذا يقول :<< قد يقال أخيرا إن قالبنا العربي هذا لـيس في حقيقته مسرحا بالمعنى المفهوم...والواقع أن هذا لم يعد يضيرنا الآن في شيء، بعد أن قامت في أوروبا اليوم اتجاهات جديدة تحاول كلها تقويض فكرة المسرح كما يعرفها الناس ..>> [1]

ويمكّننا القـالب الجديد من الإطلاع المباشر على أسرار الطبخة المسرحية، فالشخصية تتشكل أمامنا مثلما يتيح لنا رسـام تشكيلي متابعة رسم لوحة لحظة

----

1 ـ ينظر نفسه ص:22

بلحظة.ويحافظ المقلد بشخصيته شأن الرسام لكنه أيضا يشعرنا أننا شـاركنا في نشاط الخلق وتجاوزنا المشاهدة الخاملة.

ولحرص الحكيم ألا يتكرس الإيهام،يؤكد أن ما يقدم في القالب المسرحي الجديد ينبغي أن يسـمى لعبة،يقول: << وأقول اللعبة لأ م كـانوا عندنا بالفعل يسمون في المـاضي هذا العرض لعبة تأكيدا للنـاس أن هذا الفن لا يريد إيهام أحد ... ومن الغريب أن المسرحية في اللغة الإنجليزية تسمى كذلك لعبة ...وفي الفرنسـية أيضا يلعب بمعنى يمثل... على أن كـل ذلك لم يمنـع من أن الفـن المسرحي هناك إنما يقوم على الإيهام والتغطية... >> [1]

ويتسم القالب الجديد بالتركيز الفني والاقتصاد في الشخصيات والمشرفين على العرض،حيث لا نحتاج إلى مخرج فالحكواتي قد يقوم بذلك،وهو في غنى عن المكياج والديكور والملابس التي يتطلبها المسرح العادي،وهي أشياء مكلفة.ولهذا يسميه الحكيم ب " المسرح المركز"[2].

3 ـ هدف القالب الجديد

إن الهدف الأسـاسي من إبداع هذا القالب الجـديد هو وضع شكـل مسرحي يميز المسرح العربي عن المسرح الغربي،وهو أمر مشروع و حـان وقته، حيث يرى أن ميلاد هذا القالب أمر طبيعي جدا بالقياس إلى المراحل التي قطعها المسرح العربي،يقول: <<كل هذه المـحاولات منذ القرن الماضي، وكل إنتاجـنا الأصيل منه وغير الأصيل إنما يتحـرك داخل الأشكـ ـال والقوالـب العالميـة ...وكان هذا كله مسارا طبيعيا ـ في رأيي ـ للفن المسرحي في بلادنا... بـل إنه المسار الطبيعي لكل فن بشري:يبدأ الفـن دائمـا من النقـل وينتهـي إلى

----

1 ـ ينظر نفسه ص:21

الأصالة،يبدأ من المحاكاة وينتهي إلى الابتكار. >>[1]

فالقالب الجديد هو محـاولة تأصيل المسرح العربي،والتأصيل ينبغي أن تكون ولادته ولادة طبيعية،وذلك من خلال وعي التجربة الغربية وعيا تاما،وأن نتمثلها إبداعا،مثلما حدث في كل الآداب لتأتي المرحلة الأهم بعد ذلك،وهي مرحلة إبداع الشكل الأصيل:<<أما مسألة أسلوبنا المميزـ من خلال قوالبنا الجديدة ـ ومحاولة تطوير المسـتورد حتى يتأصل،فاعتقادي أن هذا يحتاج إلى وقت طـويل سيما وأن ما حدث حتى الآن ليس فيه،ما يشفي الغليل ويقنع بالأصالة..ذلك أن الطابع الشخصي في أدب من الآداب يحتـاج إلى وقت طـويل،وإلى مـمارسة طويلة>>[2]

ويذكر الحكيم كلمة للأديب الألماني الكبير غوتيه الذي رأى،في وقته،أن الأدب الألماني يحتاج إلى وقت طويل حتى يتخلص من تأثير الأدب الفرنسي،كما أشار إلى تأثر الأدب الروسي بالأدب الفرنسي حتى أن تولسـتوي اقتبس قصة "ضوء القمر" لموباسان وجعل أسماءها روسية[3]،دون أن يثني ذلك هذا الأديب أن يبدع فيما بعد روائع الرواية العالمية.

و ذا يرفض الحكيم أن تقوم عملية تأصيل المسرح على مجرد الرغبـة في التميز،أو أن تنبني على أسس قومية أو سياسية،بل ينبغي أن يتم التأصيل بناء على دوافع فنية،أي التحكم في التمثل والتقليد لتبدأ بعده مرحلة التجديد والتأصيل.

ويؤمن الحكيم أن القالب الغربي ليس هو الآخر إلا محصلة جهود أخـرى

----

1 ـ ينظر نفسه ص:10

1 ـ عبد الرحمن أبو عوف.توفيق الحكيم بين عودة الروح وعودة الوعي.ص:282

2 ـ ينظر نفسه ص:282 .283

وتراكم حضاري،فتمثل فنون الآخر يؤدي بالضرورة يوما إلى إبـداع الـشكل الخاص والمستقل،يقول : << القالب العالمي السائد إنما هو حصيلة جهود متراكمة لكافة الشعوب والأحقاب،واستخدامنا له في من يستخدمه من شعوب الأرض في مغربها ومشرقها ليس فيه غضاضة،بل فيه النفع والدليل على وجـودنا الحي في قطار الحضارة المتحركة >>[1]

ويخوض الحكيم تجربه التأصيل بالرغم من اقتنـاعه بأن القالب عالمي،أي يصلح أن يصب فيه كل شعب من شعوب العـالم مضمونه الخـاص،ويرسـم شخصياته المعبرة عن واقعه:<< إن الشكل الفني عالمي ..القالب الفني لم يعد الآن من صنع دولة من الدول .. إنـه تمامـا مثل الزي الخـارجي،من صنع المجتمع الحضاري كله..لأنك إذا دخلت النادي الحضاري فأنت ستساهم فيه وتأخذ منه وتعطيه كما يساهم الأوروبيون تماما..ومن عملية الأخـذ والعطاء ينتج القالب الفني المقبول عالميا..>> [2]

وعبر الحكيم بوضوح عن الهدف المتوخى من قالبه المسرحي،والذي يمكّن من انتشار المسرح بسرعة في مختلف الأوساط نظرا لبساطة الوسيلة التي يتخـذها أسلوبا للعمل،يقول: <<..إن قالبنا هـذا لـه على الأقل هدف نبيل هو: تبسيط الوسيلة التي تحمل بأقل تكاليف أرقى آثار الفن والذهن الإنساني والشعب كلـه في أحيائه وقراه... ومن أجل هذا الهدف ربما كـان لنا أيضا أن نزعم أن هـذا الشكل أو القالب لا يحل مشكلة "المسرح للشعب" في بلادنا وحدها بل كذلك لكل شعب آخر في العالم...في أصغر مصنع وأصغر قرية>>[3]

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم.قالبنا المسرحي.ص: 12

2 ـ عبد الرحمن أبو عوف.توفيق الحكيم بين عودة الروح وعودة الوعي.ص:284

3 ـ ينظر توفيق الحكيم.قالبنا المسرحي.ص:23

فالحكيم يشترط لكي يصبح هذا القالب ممكنا وصحيحا أن يتمكن من حمل الآثار المسرحية العالمية،ولكي يثبت ذلك قام بتجربة كتابة عدة مسرحيات غربية وفق القالب الجديد،وهي؛"هاملت" لشكسبير،"أجاممنون" لأسخيلوس، دون جوان" لموليير،"بيرجينت" لإبسن،"بستان الكرز"لشيكوف،"ست شخصيات تبحث عن مؤلف" لبيراندللو،و"هبط الملاك في بابل" لدورينمات.

واعتبر الحكيم ضمنيا أن قالبه ناجح لأنه استطاع ـ في نظره ـ استيعاب المسرحيات العالمية،لكنه مرة أخرى يكرر لعبة الفصل بين الشكل ومضمونه.فهذه المسرحيات العالمية لم تنجح بمضمو ا فقط،بل بشكلها المناسب للمـ ـضمون،فإذا جردناها من شكلها الفني وبنائها الدرامي غدت مـ ـسرحيات غـ ـير عاليـ ـة،بل مسرحيات عادية[1].

ولهذا فالشرط الذي أقام عليه الحكيم صحة قالبه المسرحي الجديد لا يـ ـستند إلى قاعدة صلبة.

4 ـ السامر والتأصيل المسرحي عند يوسف إدريس

مرت محاولة تأصيل المسرح العربي عبر طريقتين؛الأولى حاولـ ـت جهـ ـد الإمكان إثبات وجود جذور للمسرح في الثقافة العربية،أو وجود بعض أشـ ـكال المسرح عند العرب سابقة على مسرحية البخيل لمارون النقاش وتختلف عنها في الشكل.

أما الطريقة الثانية فتحاول بناء قالب مسرحي جديد بتوظيف الأشـ ـكال

1 ـ ينظر د محمد الدالي.الأدب المسرحي المعاصر .عالم الكتب القاهرة مصر.ط1 .1999 ص:122

الأدائية الموجودة في الثقافة الشعبية العربية،مثل السامر،التحطيب والحلقة وغـير ذلك لبناء قالب خاص بالمسرح العربي،وانصب جهد توفيق الحكيم في هذا الاتجاه تحديدا،وقد سبق إلى ذلك من قبل يوسف إدريس بمقالات "نحو مسرح مصري" الذي طبق توجهه الجديد في مسرحيته المعنونة "الفرافير" الصادرة عـام **1964** أي قبل تجربة "قالبنا المسرحي" بثلاث سنوات،واستنكر الدكتور الدالي في كتابـه " الأدب المسرحي المعاصر" عدم إشارة الحكيم لتجربة الفرافير [1].

أ ـ المسرح برؤية قومية

اعتبر يوسف إدريس السامر فنا مسرحيا قائما بذاته،ودعا إلى الاقتناع به واعتماده كشكل مسرحي.وتساءل:هل وجد مسرح مصري ؟ وهو سؤال تتفرع عنه أسئلة أخرى،والوجه الآخر للسؤال عنده أو حقيقته هي:هل وجد الإنـسان المصري؟ لأنه بالنسبة لإدريس مادام هناك شعب لا بد أ ن يكون ضحك وتجمع ومسرح[2].ويعتبر لذلك كل التجمعات الدينية والاجتماعية وسـهرات البيـوت والمقاهي والنوادي بمثابة شكل من أشكال المسرح [3].

وذهب إدريس إلى أن السامر ما زال قائما في الريف،وهو مسرح لا يعرف أحد متى بدأ،ويوجد في المدينة خيال الظل والأراجوز،وهما شكلان مسرحيان يزدهران أو يتراجعان حسب الظروف السياسية والدينية[4].

ـــــــــــــــــــ

1 ـ ينظر د.محمد الدالي.الأدب المسرحي المعاصر ص:117

2 ـ ينظر يوسف إدريس.الفرافير ـ مقالات نحو مسح مصري ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب.مصر د ط.1978 ص:7

3 ـ ينظر نفسه ص:8

4 ـ ينظر نفسه ص:17

وفي القرن التاسع عشر انفتحت الثقافة العربية على المسرح الغربي بالترجمة والاقتباس والتقليد،لكن ذلك لم يقض على أشكال المسرح المصري،ويرى إدريس أن المسرح الغربي لا يمكن أن يحل محل مسرحنا الخاص مثلما هو غير ممكـن أن تحل الفرنسية أو الإنجليزية محل العربية،يقول: << المسرح الأوروبي سيظل أوروبيا بالنسبة لنا وكذلك كل الأشكال المتفرعة عنه والمتأثرة بـه،وكل مدارسـه في التمثيل والإخراج والهندسة المسرحية.>> [1]

ولذا يستهجن إدريس الجري وراء أشكال المسرح الغربي بدعوى العالمية، فبالنسبة له ليس هناك فن عالمي،بل العالمية مغالطة كبرى،فالفـنان ينشئ فنه في بيئته ولشعبه،وكل ما في الأمر أن الفن يكتب بلغة واسعة الانتشار أو يترجم إلى لغة قوية الانتشار فيحقق النجاح ونسميه عالميا[2].

و يتساءل إدريس باستنكار:أرسطو وضع قواعد المسرح الإغريقي وتبعـه في ذلك المسرح الأوروبي،فهل نرفض المسرح الياباني والصيني لأ نما لا ينهضان على القواعد الأرسطية في المسرح ؟[3].

ب ـ المأساة الإغريقية والمأساة الشرقية

يرى إدريس أن المأساة الإغريقية مأساة ميتافيزيقية،بينما المأساة الشرقية أو المصرية اجتماعية.فالبطل المأسوي عند الإغريق ضحية قدر محتوم يناضل لتخطيه دون جدوى لأنه واقع لا محالة،ونضاله يكسبه عطف الناس لكنه لا يغير مصيره.

----

1 ـ نفسه ص:15

2 ـ ينظر نفسه ص:19

3 ـ نفسه ص: 20

بينما البطل المأسوي الشرقي يملك مصيره في يده يخطه كما يشاء،والمأساة الشرقية مأساة سوء اختيار من البطل نفسه وهو المسؤول عن ذلك وينال في النهاية ما يستحقه من ثواب أو عقاب[1].

فالتراجيديا الإغريقية تنبع من خارج الإنسان،أي تسببها قوى جبرية تقهره عقب صراع غير متكافئ [2]،بينما تنبع المأساة الشرقية من عند الإنسان،تنبع من سـوء اختياره،وتنفلت نتائجها لتتصل بالناس من حوله،أي با تمع،ولهذا تتخذ صـفة المأساة الاجتماعية.وبالنسبة لإدريس:كما تختلف المأساة الإغريقية عـن المأسـاة المصرية ينبغي أن يختلف شكلاهما المسرحي.

ويدعو إدريس إلى البحث عن جذور المسرحي المصري،وهو ما قام بـه ووجدها في السامر،والذي يعرفه بقوله: << والسامر حفـل مـسرحي يقـام في المناسبات الخاصة سواء أكانت أفراحا أم موالد،ولكن الملاحظ أن عدد المحترفين فيه قليل جدا لا يتعدى فرقة الموسيقى وراقصة الفرقة والمغني،أما الممثلون فهم في العادة أشباه محترفين،إذ هم أصحاب حرف يمضون ارهم في عملـهم اليـومي المعتاد حتى إذا جاءت الليلة وجاءت السهرة انقلب هؤلاء إلى فنانين باستطاعتهم إمتاع الألوف وإضحاكها.>> [3]

وتختلط الموعظة بالضحك في مسرح السامر،بيد أن الضحك هو الأهم في الفصول التي يتكون منها،ويهيمن الفرفور على التمثيليـة حيـث يـسند إليـه

----

1 ـ ينظر نفسه ص :30ـ

2 ـ ينظر فهمي فوزي.المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة.ص:30ـ

3 ـ يوسف إدريس.الفرافير . نحو مسرح مصري . ص:25

الـدور الأساسي،أما باقي الأدوار فتمهد وتساعد الفرفور ليقدم دوره.ولـيس هناك أي نص مكتوب بل يتفق الممثلون قبـل البـدء ويهمـسون بالموضـوع وينطلقون فيه بتلقائية وارتجال.

ويتصف الفرفور بالذكاء والسخرية فلسانه حاد،وهو ظاهرة اجتماعيـة أكثر منه فنان،لأنه يعيش دوره حتى في حياته،يقول عنه إدريس إنه لا يمثل بـل يعرض وجهة نظره،ويحس الناس من حوله أنه ينطق بلـسا م ويعـودون وقـد استراحوا من تعب الحياة بعدما غسل أرواحهم وطهر نفوسهم[1].

فالأفراد مشغولون بالحياة أما هم الفرفور فمراقبة الحياة،ويجتمع الناس ليلا ليستمعوا لرأيه لأن لسانه يشملهم جميعا،وأحيانا يعلمهم كيف يصبحون مثلـه يراقبون ويتذوقون ويسخرون[2].
وأما الجراجوز فهو تطوير لفن السخرية الموجود في السامر،ويقوم الشخص نفسه بتأليف المشهد وإدارة حواره وتمثيله وتحريك النماذج فيه[3].

ويعتبر إدريس الجراجوز أب المونولوج في الشرق،وهو يستعمل العصا بدل اللسان الساخر واللاذع عند الفرفور.بينما يعتمد خيال الظـل علـى الفنتازيـا الشعبية،ويظل البطل يصارع حتى ينتهي العرض في الغالب بالمأساة.ويفرق إدريس بين الأنواع الثلاثة على النحو التالي:
الفرفور يعتمد على التناول الفني للحياة.
خيال الظل يعتمد على التناول الأسطوري للحياة.

----

1 ـ بنظر نفسه ص:26

2 ـ ينظر نفسه ص:27

3 ـ نفسه ص:28

الجراجوز يعتمد على التناول المباشر والحي للحياة [1].

ويدعو إدريس المسرح ليعبر عن الحياة المصرية وملامحها،ووجد في بعـض مسرحيات الحكيم ومحمود تيمور ملامح هذه الحياة،لكن لا يكفي العثور علـى الموضوع المسرحي المصري،بل الواجب أن نجد لـه الشكل المناسب النابع منـه والملائم له.وهذا الشكل المناسب الذي يدعو إليه هو السامر أو مسرح الفرفور.

ويصل إدريس إلى الإجـابة عن السؤال الذي طرحه في البداية،مؤكدا أن هنالك مسرح مصري لا نـراه، لأننا نريد أن نـراه مشـا ا أو مماثلا للمسرح الإغريقي والأوروبي،الذي عرفه العرب بالترجمة والاقتبـاس والنسج على منواله منذ أواخر القرن التاسع عشر [2].

و هذا ينطبق أيضا على الموسيقى والرقص وغيرها من الفنون،فإذا أردنا أن نطور فنونا علينا أن نبحث لها عن أشكال مناسبة وأصيلة،لا الأشكال الغريبة عنها كالأشكال الفنية الغربية.

5 ـ تجربتان في الميزان

ينصب المشروعان في اتجاه واحـد هو تأصيل المسرح العربي من خـلال العودة إلى التراث، وجعله منارة لصياغة مشروع مسـرحي لـه اسـتقلالية وتميز، لكن برز الاختلاف بينهما حول مسألة شكل المسرح الغربي، فـالحكيم يرى فيه شكـلا عالميا ينبغي الاسـتفادة منه،وبما أن تعدد الأشكال في المسرح ممكن بل مطلوب،سعى إلى وضع قالب جـديد.

أما يوسف إدريس فيرى أن تسمية الشكل المسرحي الغربي بالعـالمي ما هو إلا

----

1 ـ ينظر نفسه ص:29

2 ـ ينظر نفسه ص:33

انعكاس لهيمنة الحضارة الغربية.

وإذا كان يوسف إدريس يعتبر السامر فنا مصريا،فإن الحكيم يرى فيه فنا دخيلا وفد على الثقافة العربية بعد حملة نابليون على مصر،ولذا بحث عن نـوع فني سبق ظهوره الحملة الفرنسية والسـامر، فوجد ضـالته في الحكواتي والمداح والمقلداتي.لكن دراسات كثيرة تدعم رأي إدريس في اعـتبار السامر من فنون الثقافة الشعبية العربية،والدليل أن السامر يوجد في الريف الذي لم تـصل إليـه تـأثيرات حـملة نابليون [1]،بل وجد في بلدان عربية أخرى لا علاقة لها بتلـك الحملة.

و نشير إلى أن يوسف إدريس تجاهل التجارب الفنية الشعبية في الـدول العربية،وجعل السامر فنا مصريا بحتا،وكأنه بذلك يتنكر للتجارب الفنية العربية[2].

كما يختلف الحكيم وإدريس في جوهر المأساة المصرية،فإدريس يعتبر أ ـ ا تنبع من الإنسان نفسه الذي هو مسؤول عن اختياره وتوجيه مـصيره،والحكيم يرى أن جوهر المأساة المصرية هو صراع الإنسان مع الزمن والقوانين الأزلية التي هي أقوى منه،وحينما يصارعها لا يفعل ذلك ليتغلب عليها،بل ليحقق ذاته لأن هذه القوانين تنتصر في النهاية،ولهذا يقترب أكثر من روح المأساة الإغريقية.

وتبدو أدلة إدريس التي يدعم ا آراءه التنظيرية غير مقنعة،فالمثال الـذي يسوقه عن حياة عنترة المغرم بالحـرية والذي يصنع مصيره،يجسـد واقعا مـن الحياة العربية في الجاهلية القائمة على العبودية،لا عملا فنيا يقوم على رؤية فكرية وفنية حتى يكون نموذجا للمأساة العربية.

وفي مجال التمثيل حمل إدريس الفـرفور أكثر من طاقته،فدوره في السامر

----

1 ـ ينظر د.محمد الدالي.الأدب المسرحي المعاصر.ص:116

2 ـ ينظر عبد الناصر حسو.جريدة الثورة.ص:16

بسيط وتلقائي،يرتفع حينا وينحط إلى الركاكة أحيانا أخرى حسب موهبة مـن يقوم بهذا الدور،أما أن يغـدو في المشروع الجديـد صاحب رؤية وفلسفة تجعله لسان الجماعة ورسولـها المبشر بآفاق جديدة،فهذا تضخيم لدور السامر وهدفه تضخيما مبالغا فيه ومجافيا للحقيقة.

من جهته الحكيم،ومن خـلال عملـه التطبيقي في القالب الجديد،يحمل المقلداتي ما لا يقوى عليه،فكيف يستطيع لعب عدة أدوار في وقت وجيز ؟ بـل ويصعب أيضا على الجمهور استيعاب هذه الأدوار المختلفـة من مقلد واحـد، وهكذا ينحصر دور المتلقي في المتابعة أكثر من الاستمتاع والتذوق[1].

ولنقدم مثالا على صعوبة المتـابعة والفهم أمام تعدد الشخصيات،يرسمها المقلداتي،أي شخص واحد،من خلال ترقب حراس القصر لشبح "هاملت":

ـ (مرسلس) مضى الطيف ولن يرد...

ـ (برناردو) مابالك يا هـوراسيو قد أخذتك الرعدة،وامتقع وجهـك ...أليس هذا شيئا أكثر من الوهم؟...ما تظن؟...

ـ (هوراسيو) أعترف بين يدي ربي أني لولا شهادة عيني لما آمنت...

ـ(مرسلس) أليس شبيها بالملك؟...

ـ (هوراسيو) بلى ...كما أنت شبيه بنفسك..تلك شكة سلاحه ودرعه التي أدرعهـا النرويجي الطماع،وكعبوسته الليلة كانت عبوسته حين جرت... وحشة شديدة بينه وبين البولوني فاقتلعه من زحـافته وألقى به على الجليد..يا للغرابة !...

ـ (مرسلس) لقد مر بموقفنا مرتين قبل هذه بمثل الهيئة الجريئة التي رأيتها في مثل

----

1 ـ ينظر د.محمد الدالي.الأدب المسرحي المعاصر.ص:116

هذه الساعة الرهيبة كساعة الموت ...[1]

قد يبدو هذا المقطع من الحوار واضح المعنى في القراءة ،لأنه مكتوب على شكل كتابة المسرحية العادية،حيث ينسب لكل شخصية قولها،فتتعـدد الشخصيات ويتخيل القارئ الملامح التي يراها مناسبة لها،خلاف التمثيل،حيث يتقدم المقلداتي ليرسم بالكلام فقط ملامح برناردو وهوراسيو ومرسيلس وغيرهم،فمن الصعب على المشاهد أن يفرق بين كل هذه الشخصيات.

وفي كثير من الحالات يرتبط الممثل في أذهـاننا بدور شخصية ما جسدها في فيلم سينمـائي أو تلفيزيوني ،وتأبى الذاكـرة أن تتخلى عن الـدور الأولى والصورة المرسومة له إذا جسد هذا الممثل شخصية أخرى في عمل جديد،بل يجد الممثل نفسه صعوبة في الخروج من رداء الشخصية التي جسدها ليتفرغ لشخصية جديدة،وهذا ما يؤكده عدد كبير من الممثلين المحترفين.

كما أن للمسرح مرجعياته في الفضاء المسرحي الذي هو مكان غير عفوي، فالسينوغرافيا تتم وفق تصميم هادف،وتتضافر كل المرجعيـات لتبليغ الرسالة. أما في القالب الجديد،فالإحـالة المرجعية غير ممكـنة،أو على الأقل غير متـاحة بالشكل المطلوب. ويتضح هـذا من هذا المقطـع من مسرحية "أجـاممنون" لاسخيلوس في شكل قالب الحكيم الجديد:

الحاكي: عظيم...عظيم... فلنبدأ اللعبة ...وهي تبدأ أمام قصر أجاممنون في أرجوس...قبالة القصر تماثيل الآلهة ومذابح أعدت لتضحية القرابين...نحن في الليل...وعلى سطح القصر يمكن استبانة ديدبان حارس...أشرع الآن في العمل أيها المقلد،وقلد لنا الديدبان وما يناجي به نفسه في جوف الليل...

ـ المقلد: مرحى !... مرحى !...يا سراج الليل ...يا من جلوت أطباق العتمة

----

1 ـ توفيق الحكيم.قالبنا المسرحي.ص:70.69

بنور النهار...يا من ستملأ البشرى أرجاء أرجوس بالرقص الكثير ...سأنادي بأعلى صوت:يـا مليكتي... يا مليكتي!...لأوقظ زوجة أجـامنون فتهب من فراشها على وجه السرعة،وتصيح طربا لمرآى هذا اللهيب الذي يعلن سقوط طروادة...[1]

فقد كان من صدق الإخراج في المسرح اليوناني أن الذبائح تذبح حقا وتولم في النهـاية للناس،فتتماهى الحدود بين الفن والواقـع،كما تضرم النـار،ويتعالى الدخان ويشتم المتفرجون رائحة ذلك،ويحدث التأثير القوي بفعل التلقي الحي في المسرح.

ويخلط الحكيم بين توظيف التراث الشعبي في المسرح وذكر عادة أو حرفة شعبية،فهو يعتبر أن إيراد نـافخ المزمار في "زامر الحي" الذي يحول عيادة الطبيب إلى مكان للسمر،أو ذكر رقصة التحطيب الشعبية والمواويل في "الصفقة"عـبر إرشادات مسرحية سوف يجعل من تلك الأعمال أعمالا درامية قائمة على الفن الشعبي،والحقيقة أن توظيف الموروث الشعبي أعمق وأبعد من ذلك،أي التعـبير بالموروث عن قضايا راهنة تعبيرا يتخلله الرمز والتكثيف والحوار المسرحي القوي، وهو ما فعله الحكيم في مجال توظيف الأسطورة والقصص الديني توظيفا فنيا.

وكان الحكيم يهدف بالحديث عن ذلك،أي توظيف التراث الـشعبي،إلى تأكيد اهتمامه الخـاص بهذا التراث،والذي يجعله محطة إقـلاع نحو التأصيل في المسرح وإرساء تجربة ذات جذور عميقة لا مجرد البحث عن الاختلاف والتميز.

ويعتبر الدكـتور أحمد عتمان أن عـودة الحكيم إلى التـراث الـشعبي قصد تأصيل المسـرح العربي تكشف عن مدى استيعابه لتجربة المسرح اليوناني

----

1 ـ توفيق الحكيم.قالبنا المسرحي.ص:29.28

الذي كان أيضا فنا شعبيـا[1].

وقد ركّز الحكيم على دور المتلقي في مسرح المقلداتي،معتبرا بقاء الجمهور بعيدا عن العرض وما يجري على الخـشبة تفـاعلا سـلبيا في فـن جمـاهيري كالمسرح،ولهذا لا يوجد الفصل بين الفنان ـ المقلداتي ـ وجمهوره في القالـب الجديد،فهو في العادة عامل في مصنع يقدم اللعبة المسرحية لزملائه العمال،فالمسافة قريبة جدا بين الممثل والمتفرجين،كما أن الجمهور يعايش اللعبة من البدايـة إلى النهاية كما تقدم.ونستشف من هذا تأثر الحكيم ببعض الاتجاهـات الحديثـة في المسرح الغربي رغم أن مشروعه كان يهدف إلى التأصيل وتأسيس مسرح عـربي يمكن أن يقف ندا للمسرح الغربي.ومن مظاهر هذا التأثر:

ا ـ التأثر بالمسرح البريختي في سقوط الحاجز بين الممثل والجمهور.وكذا الاحتفاظ بالمسافة المعينة بين الممثل و الشخصية التي يجسد دورها،و قد نـادى برتولد بريخت إلى تجاوز المسرح الدرامي والشكل الأرسطي الذي لا يأخذ فيـه المتفرج دورا إيجابيا.ووضع تصورا لمسرح يكون فيه المتفرج فعالا[2].

ويطالب المسرح الملحمي البريختي الممثل بإثارة موقف انتقادي لدى المشاهد إزاء الشخصية،كما يرفض "السانوقراطية" أو خضوع القاعة للمنصة،وأنه على المسرح أن يعرض للجمهور ما يريد أن يراه من الحياة وأن يريه ما لا يخطر على بـاله،فالجمهور لا يرى أمنياته تتحقق على المسرح فحسب بل يـرى أمنيـاته تنتقد على المسرح أيضا[3].

وطرح بريخت فكرة المسرح التعليمي حيث يغدو الممثل ممرنا، المعيار

----

1 ـ ينظر د. أحمد عتمان.المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم. ص:165

2 ـ ينظر د.مخلوف بوكروح.مقدمة كتاب مسرحيات برشت.موفم للنشر.الجزائر 1994 ص:11

3 ـ ينظر

BERNARD DORT. LECTURE DE BRECHT.EDITION DU SEUIL FRANCE. 1972 p 188

الوحيد فيه هو القيم التعليمية التي لا تخلو من الأيدلوجيـة اليـسارية،بل يـأتي الجمهور إلى المسرح ليشارك في تكوين الرسالة والتوجيه لينقله بدوره إلى خارج المسرح أي المجتمع[1]،ويحقق المسرح غرضه التعليمي،بيـد أن الحكـيم يقـر أن المسرحية التعليمية التي جرب كتابتها مثل "الأيدي الناعمة" تكون دومـا علـى حساب الفن.يقول الحكيم: <<.. في الفن الحديث ـ عند برتولد بريخت مثلا ـ نشاهد هذه المستويات الفنية المختلفة في مسرحياته على حسب قوة الرغبـة في التعليم المباشر.ولذلك لا نستطيع أن نضع"مسرحية بادن التعليمية"في المـستوى الفني الـذي نجده في كثير من مسـرحياته الأخرى الرائعة>> [2]

ب ـ التشابه بين قالب الحكيم المسرحي وبين المـسرح الفقـير عنـد جرتوفسكي ،حتى لا نقول التأثر به.فجرتوفسكي يؤكد أن المـسرح يمكـن أن يكون دونما حاجة إلى المكياج والأزيـاء والـسينوغرافية الآليـة والإضـاءة والموسيقى،ولا حتى خشبة تنأى عن المتفرج[3].إلا أن المسرح لا يمكن أن يكـون في نظر جرتوفسكي إذا لم توجد العلاقة بين الممثل والمتفرج،فالحضور الحي هـو الذي يعطي الوجود للمسرح[4].والحكيم يؤكـد أيـضا أن مـسرحه الجديـد اقتصادي،ويمكن أن يتجسد في مصنع أو بيئة فلاحية ويحتفظ المقلداتي بملابـس عمله،كما يركز على التواصل المباشر بين المقلداتي والمشاهدين.

و لا تهدف دعوتا إدريس والحكيم على هجران قالب المسرح الغربي،كما أنهما لم تحدثا التأثير المطلوب في الحركة المسرحية العربية،لأن التجربتين لا تقومـان

----

1 ـ IBID P191.192

2 ـ صلاح طاهر.أحاديث مع توفيق الحكيم ص:192

3،4 ـ ينظر د.هناء عبد الفتاح.أفاق التجريب عند جروتوفسكي.مجلة عالم الفكر المجلـد الخـامس والعشرون العدد الرابع 1997 المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت.ص:200

على أسس تنظيرية مقنعة تبشر بميلاد تيار مسرحي عربي له من المقومات والأسس ما يجعله يستمر ويتطور ويكون بالنسبة للمسرحيين العرب بديلا للمسرح الغربي.لذا بقي المشروعان بين دفتي كتابين.وفي حيز التطبيق اقتصر الأمر أو يكاد على محاولاتيهما.

وفي الحقيقة لم يكن عمل الحكيم ـ المفترض أنه تأصيلي ـ إلا استمرارا لاحتكاكه بالمسرح الغربي وتأثره به،وتمخض هذا الاحتكاك عن تجربتين قائمتين على التنظيم الهندسي أو لعبة الافتراض المحببة من لدن الحكيم،وهما:ماذا لو جربنا التراث الشعبي العربي في قالب غربي؟ ثم ماذا لو جربنا الآثار المسرحية الغربية في شكل مسرحي عربي؟ وما دام هذا الشكل غير موجود لجأ الحكيم إلى إنشائه ليصب فيه الموضوعات الغربية وتكتمل اللعبة.

ومن نتائج هذه اللعبة أنه صب الأغنية الشعبية اللامعقولة "يا طالع الشجرة هات لي معاك بقرة" في قالب مسرح العبث الغربي.
وفي الشق الثاني من اللعبة ذا ا صب الحكيم المسرحيات العالمية في قالب الحكواتي.
وكانت التجربة الأولى أغنى وأثمرت مسرحية "يا طالع الشجرة" التي أثارت الجدل والنقاش حين صدورها بين مادح ومنتقد،واعتبرها الدكتور لويس عوض مسرحية عميقة ولا طلاسم فيها،وأن هذا العمق الشديد هو مصدر الحيرة لدى القارئ[1] .بينما لم تسترع المسرحيات العالمية في قالب الحكواتي أي

---

1 ـ ينظر د.لويس عوض.دراسات في النقد والأدب ص:230

اهتمام نقدي،ولعل السبب هو أن الحكيم كلف قالبه ما لا يطيق وأثقل كاهل المقلداتي بتقمص أدوار شخصيات إيسخيلوس وشكسبير وإبسن وغيرهم.

كما أن القالب أو الشكل الذي يدعو الحكيم إليه سيجعل المسرحية شبيهة بالرواية،يسودها الحكي أكثر مما تقوم على الحوار والحركة والأداء الدرامي القوي.ولذا دخل قالب الحكيم عالم النسيان منذ الولادة خلافا لتجارب أخرى تـأصيلية مثل تجربة ونوس أو تجربة الاحتفـالية عند المـغربي طيب صديقي أو الجزائري عبد القادر علولة،مع أن التجارب الأخيرة لم ترافقها دعاية تنظيرية قوية كما فعل الحكيم وإدريس.

ـــــ البـاب الـرابع ـــــ

جماليـات التقبل والأجيـال الأدبية

ـ ـ ـ ـ الفصل الأول ـ ـ ـ ـ

التلقي في الأدب والمسرح

توجه الاهتمام في الدراسات الأدبية إلى المؤلف والنص الأدبي فترات طويلة،قبل أن يبدأ التفكير والاهتمام بالمتلقي.وأقرت الدراسات الأدبية المهتمة بالمتلقي أن التلقي(القراءة،المشاهدة،الاستماع) عملية حيوية وليس مجرد عملية آلية،حيث لا تقل أهميته أحيانا عن الكتابة نفسها.ولهذا جاءت نظرية التلقي لتكمل ما أغفلته البنيوية ومناهج دراسية ونقدية أخرى،ولتنقل مركز الاهتمام من جانب المؤلف والنص إلى جانب النص والقارئ[1].ولهذا يلح ياوس **Jauss** على أن نظرية "جماليات التلقي" هي قطيعة في مجال دراسة الأدب والفن عموما [2].

1 ـ القراءة عملية تواصلية

تحتل القراءة باعتبارها عملية تواصلية بين المؤلف والقارئ موقعا متميزا في نظرية التلقي،وتعني القراءة الجهد المبذول لفك الرموز والحروف وترجمتها إلى مفاهيم ومعان.وهي عمل واع وخبرة محددة في إدراك شيء ملموس في العالم الخارجي ومحاولة التعرف على المكونات ووظيفتها[3]،أو إدراك مفاهيم مجردة،وتمر القراءة عبر أربع مراحل هي: الإدراك،التعرف،الفهم،والتفسير[4].

وقد تتوقف القراءة عند فك الرمز أو ما يعرف بـ"القراءة الخطية"أو الأفقية،لأنها لا تتعمق في المعاني ولا تغوص في أعماقها،وقد تتعدى ذلك إلى مشاركة فاعلة في معنى

----

1 ـ ينظر د.صلاح فضل.مناهج النقد المعاصر.إفريقيا الشرق.المغرب.2002 ص:116

2 ـ H.B.JAUS.POUR UNE ESTHETIQUE DE LA RECEPTION.GALLIMARD PARIS.FRANCE 1978 p261

3 ـ ينظر سيزا قاسم.القارئ والنص من السيميوطيقا الى الهيرمينوطيقا.عالم الفكر المجلد الثالث والعشرون.العددان الثالث والرابع .1995 المجلس الوطني للثقافة والإعلام الكويت.ص:254

4 ـ ينظر نفسه ص: 255

النص وفهمه،وتعتمد تلك القراءة على الخبرة وتـوظيف المعرفة السابقة في فهم النصوص أو العمل الأدبي والفني .

ويركز رولان بارت على العلاقة النفعية في القراءة،وتتحدد بالتالي ثلاثيـة العملية التواصلية في المانح **Donateur**، الرسالة،والمستفيد **Béneficiaire**[1]،بدل المتلقي.
ويفرق روزانبلا بين نوعين من القراءة هما:القراءة الاستعلامية **Lecture Informative** والقراءة الجمالية **Lecture Esthétique** والتي يـبدو أن لـن تكـون هنـاك تجربـة أدبية.وتتطلب جهدا واجتهادا،حيث يعتمد القارئ على قدراته الذاتية من ثقافـة وتجارب وذوق لتلقي التجربة التي نسميها شعرا أو رواية أو مسرحية[2] .

ويصف ياوس العلاقة بين القارئ والعمل الأدبي بالتبادلية؛ويقصد التواصل بين القارئ،الذي يبدع معنى آخر للنص من خلال ثقافته وتجاربه المختلفة ووسطه الاجتماعي،والنص من خلال موضوعه وأسلوبه وطريقة السرد[3]،وتـأثيره علـى القارئ.

والقراءة عملية غير منتهية،والنص الجيد هو الـذي يغـري بـالقراءات المتعددة،فالقراءات ليست نسخا متطابقة،وفهم النصوص والأعمال الأدبية يختلف من قارئ إلى قارئ.

والمؤلف يتحول أيضا إلى متلق لما يقرأ مؤلفات غيره من الكتاب،وحتى لما يبدو عمله جديدا للغاية فإنه يظهر رائحة التأثر بأدب من سبقه،وهو بصورة مـا أثر التلقي.
والقراءات السابقة هي التي تنمي نوعا مألوفا من التلقي،أو يئ استجابة مسبقة قد تتحقق أو لا تتحقق،والعمل الجيد هو الذي يخيب أحيانا هذا التوقع،أو بعبارة

----
1 ـ R.BARTHES POETIQUE DU RECIT.EDITIONS DU SEUIL.1977P 38

1 ، 2 ـ ينظر Correspondance. volume3 numero2nov1997/ internet via:www.ccdmd.qc.ca

أخرى هو الذي يكسر أفق التوقع أو يخالفه.

وقد سعى الحكيم إلى تمكين المسرحية من تبوء مكانة مرموقة بفعل القراءة،فتغدو نوعا أدبيا معترفا به،وتجد المسرحية المطبوعة مكانتها بين دواوين الشعر والقصة والرواية. وقد كان الحكيم قارئا جادا للمسرحيات الغربية،ولم يكتف بالقراءة بل تعداها إلى النقد والتحليل.

وولع الحكيم بقراءة المسرحية والرواية والقصة ومختلف الفنـون وآثـار الفلسفة والفكر،وكان همه الوقوف على أسرار الصنعة الفنية: << عنيت دائمـا بقراءة أعلام الأدب المسرحي،لا قراءة متعة ولذة واستطلاع فقط بل قراءة درس وتأمل وفحص،فكنت أقضي الساعات أمام نص من النصوص أقلب فيه منقبا عن أسرار تأليفه ومفاتيح تركيبه مستخلصا بنفسي ولنفسي ملاحظـات في طرائـق التأليف المسرحي... >> [1]

فأهم ما شغل الحكيم هو أسرار الكتابة المسرحية،وإذا كانـت القـراءة ومطالعة أعمال الكتاب السابقين ضرورة لكل فنـان في بـدايات الرحلـة،فإن الحكيم تدرج في القراءة من المطالعة والتسلية إلى المطالعة من أجل التقليد والكتابة على منوال من سبقه من الكتاب،ثم القراءة من أجل البحث عن الأسلوب الخاص به،إلى أن وصل إلى تكوين أراء نقدية مؤسسة على خلفية أدبية ومعرفية.

وتحدث الحكيم عن مسائل وقضايا نقدية دقيقة حـول مـسرح سـوفوكليس وشكسبير وإبسن وبيراندللو ويونيسكو وغيرهم،مما يعكس الاطـلاع الـواعي والجيد على إنتاجهم الفني،وما كتب حوله من نقد وتأويل وقـراءات،بيد أنه

----

1 ـ توفيق الحكيم.فن الأدب ص:14

لم يتحدث إلا في إشارات سريعة عن المسرحيين العرب،وهذا دليل أن الحكـيم يضع المسرح الغربي في القمة.

وأظهر الحكيم عدم رضاه عن الكتاب العرب في مجال المسرح،كما أبدى السخط أحيانا على القارئ العربي،متهما إياه بسوء الفهم:<< إني متيقن الآن،وأنا في خريف العمر،من أن غالبية النـاس لا تقرأ.وإذا قرأت فلا تفهم،أو لا تريد أن تفهم... إن الأدب والكتابة في بلادنا مجهود في صحراء لا تنبت شيئا.>> [1]

ويلاحظ أن الحكيم بدا في آخر مراحل عمره متجهما من القارئ،الذي ما عاد يعنيه سوى مشاهدة الأفلام ومطالعة المجلات بدل قراءة الكتب المفيدة.
وهو شبيه برأي الناقد الفرنسي رولان بارت،حينما يرى أن فرنسيا واحدا مـن مجموع اثنين لا يقرأ،وأن ذلك يعنى أن نصف سكان فرنسا محرومون مـن لـذة النص،وهذا تخلف،في نظره،عن ثروة أخلاقية وقيمة نبيلة [2].

ويفرق الحكيم بين أنواع من القراءة من حيث طريقة القراءة وأهدافها:

ا ـ القراءة المتفحصة

يفرق الحكيم بين مطالعة الكتب من أجل المتعة واللذة،والتي هي أقـرب إلى التسلية منها إلى القراءة المتفحـصة الـتي يـروم صـاحبها مـن خلالهـا المعرفة،والقراءة المتفحصة العميقة التي تدوم ساعات،والهدف منها الوقوف علـى أسرار النص الأدبي وأسلوبه وبنائه ومفاتيح عالمـه،أو هـي قـراءة من أجـل

----

1 ـ د.غالي شكري.توفيق الحكيم الجيل والطبقة والرؤيا.ص:71

2 ـ ينظر رولان بارت.لذة النص.ترجمة د منـذر عياشـي.مركـز الإنمـاء الحـضاري سـوريا ط2.2002.ص:80

معرفة أسرار الكتابة المسرحية،وهي قراءة نقدية مجهدة.

وكـثيرا ما انتقد الحكيم في حواراته وكتـاباته التنظيرية القارئ الشرقي، ووصفه بالكسـول الذي سرعان ما يتثاءب ويرمي الكتـاب من يديه وينسى مؤلـفه،فهو كـثير الإهمـال قليل الاكتراث[1]،ويقـارن الحكيم بين القـارئ الشـرقي والقـارئ الغـربي قائلا: << إن روحانية الشرق قد هبط ا "كسـل النفس" إلى المادية،وإن مادية الغرب قد ارتفع ا "تيقظ النفس"إلى الروحانية>> [2]

ويعطي الحكيم مكانة رفيعة للقراءة ويجعلها أحيانا مساوية للكتابة نفسها، لكن ليست كل قراءة أهلا لذلك،لأن الحكيم يقدم صنفين آخرين من القـراءة بالإضافة إلى قراءة المتعة وقراءة الفحص،ويراعي فيهما الهدف من القراءة:

ب ـ القراءة الاستكشافية

وهي قراءة تحتاج إلى قارئ نوعي يقرأ قراءة تعطي للنـصوص الوجـود الحقيقي،وهذا أمر لا يستطيعه كل القراء،ومن هنا كانـت القـراءة في بعـض الأحيان فنا وأداء إيجابيا معادلا للكتابة[3] .

والقـراءة الاستكشافية لا تعني الخلق من العدم شـأن الكتـابة،ومع ذلك فهي عملية حيوية وهـامة:<< شأن القارئ المكتشف للمعـاني والاتجاهات شأن الرحـالة المكتشـف للجزر والقـارات.إ ا مخلوقة قبل رحلته ولكنه هو الذي أخرجها من ضباب يشبه العدم إلى نور أوجدها في نظر الناس. >> [4]

ـــــــــــــــــــ

1 ـ ينظر توفيق الحكيم.من البرج العاجي.ص:97

2 ـ نفسه ص:98

3،4 ـ توفيق الحكيم.التعادلية.ص:95

وكأن الحكيم يقول لنتصور أديبا كتب عملا أدبيا رائعا ثم دسه في إحدى خزائنه، وأغلق الأبواب عليه، فهل يعد في نظر الناس قد كتب شيئا؟!. إن ما أبدعه يظل مجهولا يحتاج إلى من يعرفه ويعـرّف به، وبهذين الأمرين: التعـرف عليـه والتعريف به يكتمل ميلاد الأدب والفن، وهذا يشابه الاكتشاف الجغرافي الـذي هو ميـلاد جديد وخلق ثـان للـجزيرة أو المنطـقة المكتـشفة، فالحكيم يتساءل: << وما قيمة الموجود إن لم يكن معلوما؟؟. >> [1]

ويتصف القارئ المكتشف بالتواضـع؛ يتابع أفكـار الكاتـب بأمانـة وصدق، ويتميز باتزان الأحكام، ويهمه التواصل مع الكاتب اتصالا روحيـا، وهو لذلك أرفع اتصال في نظر الحكيم[2].

فاهتمام وحب القارئ لكاتبه أمر أساسي، ومعرفة الكـثير عنـه شـيء ضروري لفهم أعماله، لأن الفن ليس طبخة أو طبق مأكولات بإمكان المـرء أن يستلذه دون حاجة إلى معرفة من قام بطهيه. والقارئ المكتشف قارئ نادر، لأنـه يعـطي للأديب أكثر مما يأخذ منه، وهو بهذا خـالق المؤلـف[3]، وعنـه يقـول الحكيم: << هذا القارئ الخلاق الذي عندما يخطر له أن يكتب ويدون اكتـشافه فإنهم يسمونه "الناقد"، أو على الأصح الناقد المفسر.. هو "خرستوف كولمب" الفن والأدب لولاه ما استطاعت الأجيـال أن تعـرف مـن مخلوقـات الفكـر البشري هذه المعـالم والمسـالك.. >>[4]

ج ـ القراءة المضادة

----

1 ـ نفسه ص: 95

2 ـ ينظر توفيق الحكيم. من البرج العاجي. ص: 96

3، 4 ـ توفيق الحكيم. التعادلية ص: 97

وهي قراءة سلبية في نظر الحكيم،لأن القارئ المضاد لا يبحث عن المعـنى الذي أراده الكاتب صاحب الفكرة أو العمل الفني،بل يأتي وفي ذهنـه أفكـار مسبقة يريد أن يخضع العمل الجديد لها،فإن لم يجد تلك الأفكار ا ـم الكاتـب بالعجز والتقصير،فهذا القارئ عكس القارئ المكتشف،يذهب إلى البحر ويعـود خائبا،وبدل أن يسعى لاستكشاف جزيرة يلقي باللوم على البحر الذي لم ينشئ بالقرب منه جزيرة صالحة للزراعة[1].

وهناك أنواع أخرى من القراء السلبيين،فبعضهم يهيم على غير هدى ومع ذلك لا يقر بجهله وإنما يرضى بما فعل كل الرضا.ومنهم من يزيف أفكار الكاتب لما يستعصي عليه فهمها على حقيقتها،وهؤلاء لا خير فيهم لأ ـم يـذهبون إلى البحر برغبة الاكتشاف ويعودون منه بلا فائدة[2].

والقارئ المكتشف هو قارئ متفحص أيضا،لكنه لا يكتفي بمعرفة أسـرار كتابات المؤلف،بل يكتشف عوالمه الفنية ويـُعرفها للناس،ويذيعها فيهم.
وكان الحكيم يشكو من قلة القراء الإيجابيين سواء أكانوا من صنف المكتشفين أو المتأملين،وقـال مرة إنه يكتب للقلة من الأدباء أمثـاله الـذين يفهمونه لأ م ينتظمون معه في سلك المعاناة والعذاب[3].

ويولي الحكيم أهمية لهذا الجمهور النخبوي القليل عددا،ويعول عليه في فهم رسالة الفن:< <..ولعل هذا الجمهور الصغير في عدده بالنسبة إلى مجموع الأمة هو ممثل الفكر فيها،وهو الموجه الحقيقي لأقـدارها>> [4]

1،2 ـ ينظر نفسه ص:96

3 ـ ينظر توفيق الحكيم.من البرج العاجي.ص:109

4 ـ توفيق الحكيم.أدب الحياة ص:39

2 ـ التلقي عملية جمالية

إن الاهتمام بالقارئ هو اهتمام بفهمه للعمل الأدبي،والبحـث في هـذا الفهـم هو مرحلة فهم الفهم،وهو مجـال الهيرمينوطيقـا **Herméneutique**،الـتي تبحـث في آليـات الفهم،ولذا احتل المتلقي بدل الكاتب مركز البحث فيها[1].

وينصب الاهتمام في الهيرمينوطيقا على الإطـار الاجتماعي والثقافي والحضاري، وعلى البنية والأنظمة المعرفية التي ينتج فيها النص مقارنة بالإطـار الذي يستقبل فيه[2]. ويرى امبرتو ايكو أن النص الذي يميل إلى آليـات كسـولة ومقتصدة،يترك فجـوات وفراغات بيضاء يملؤها المتلقي،وهو ما يترك للقارئ المبادرة التأويلية[3].

ويعزى الاهتمام بالمتلقي إلى نظرية ياوس **jauss** الذي نقل البحث الأدبي إلى الضفة الأخرى؛ضفة المتلقي بدل ضفة المؤلف،حيث يرى أن تاريخ الأدب ظـل لزمن طويل تاريخا للمؤلفين والمؤلفات.وقد اضطهد المتلقون الـذين اعـتبروا سوقة أو غير نبلاء،وندر الاهتمام بالبحث عن الوظيفة التاريخية للقـراءة،ودور المتلقي في تـاريخ الأدب رغم أن ذلك بدا ضروريا على الدوام[4].

والعلاقة بين الإنتـاج والتلقـي ليـست علاقـة جدليـة في نظـر يـاوس،فالأدب لا يغدو له معنى لما يتحقق أو ينجز من جـانب واحد؛جانب

----

1 ، 2 ـ ينظر سيزا قاسم.القارئ والنص من السيميوطيقا الى الهيرمينوطيقا.عالم الفكر ص:287

3 ـ ينظر امبرتو ايكو.القارئ في الحكاية.التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية.ترجمة أنطوان أبـو زيد.المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء المغرب.ط1. 1996.ص:63

4 ـ ينظر جان ستاروبنسكي.نحو جمالية للتلقي.ضمن مقالات كتـاب نظريـة الأدب في القـرن العشرين.ترجمة د.محمد العمري.إفريقيا الشرق.المغرب 1996 ص:148

المؤلف،ولا وجود له كذلك بوجود الذات المستهلكة أو المتلقي فقط؛بل يكتمل معنى الأدب ويتحقق من خلال علاقة تفاعلية بينه وبين الجمهور[1].وينطبق هـذا أكـثر على المسـرح وفنون العرض،التي تتوقف على علاقة المشاركة وتبـادل التأثير.

ولا يتم ميلاد العمل الأدبي في نظر إيزر **Iser** بفعل الكتـابة،وإنما مـيلاده يحدث حين التقاء القارئ بالنص،وحقيقة النص ليست كامنة في الأثر الأدبي،ولا في نظرة القارئ بل في التقاء هذا بذاك،ويمكن القول إن للنص قطبين:قـطب فني يكمن في النص ويحققه الكاتب،وقطب جمالي يحققه القارئ[2].

فالمعنى غير مغروس في النص،الذي هو في نظر إيزر ليس أكثـر من إطـار على القارئ أن يؤسس داخله الموضـوع الجمـالي،ويقيم ما يقرأه في ضوء أحداث الماضي وتوقعات المستقبل[3].

وفي السـابق كان السؤال الذي يطرح في الدراسـات الأدبية:من كتب النص؟ فانصب الاهتمـام على المؤلف.وصار السؤال في مـرحلة أخرى:ما هو الأدب؟ فكان لذلك الاهتمام مركزا على الكِتاب أو العمل الأدبي،لكن الـسؤال أصبح في مرحلة اية السبعينات مع أبحاث جماليات التلقي:لمن نكتب النص ؟[4].

وانصب الاهتمـام على القراءة الأدبية كعملية استهلاكية أطرافها المنتج الذي يتمثل في الكاتب والسلعة المنتجة أي الأثر الأدبي والفني،والمسـتهلك الذي

----

1 ـ ينظر سوزان بينيت.جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين.ترجمة سامح فكري .مطابع ا لس الأعلى للآثار.مصر ط1 د ت.ص:120

2 ـ ينظر

WALFGANGISER L ACTE DE LECTURE THEORIE DE L EFFET ESTHETIQUE TRADUIT DE L ALLEMAND PAR EVELYNESZUYCER PIERRE MARDAGA .EDITEUR BRUXELLES .P 273

3 ـ ينظر سوزان بينيت.جمهور المسرح ص:70

4 ـ ينظر CORRESPONDANCE. Volume3 Numero2Nov1997.PAR INETRNET www..ccdmd.qc..ca

هو المتلقي سواء أكان قارئا أو مشاهدا أو مستمعا.

وسواء أكان الهدف من الفن موعظة أخلاقية أو عبرة أو حكمة أو متعة جمالية،فإن المتعظ والمعتبر والمتمتع هو دائما القـارئ الذي تتجه إليه الأعمـال الفنية[1].

وترتبط القـراءة بالذوق،ولهذا لا م النصـوص بقدر ما يهم استخدام هذه النصوص وقـراء ا،وينبغي في نظر رواد نظرية التلقي الرجوع إلى الشواهد عبر العصور التاريخية،والتي تعكس مراحل تشكل الذوق وتحوله على مر الأجيال الأدبية.فالذوق في مرحلة تاريخية ما يعكس روح العصـر والفلسـفة السائدة، ويمكن حينئذ أن نصـل أو أن نتسـاءل على الأقل:مـا هي طبقات ا تمع التي تقرأ؟ولماذا تقرأ؟[2].

يجب الإقرار أن الذوق مسألة شخصية أحيانا ومزاج يخضع لمميزات فردية وخصوصيات سيكولوجية،ولكن من الناحية الموضوعية هناك تأثير للثقافة والبيئة على الذوق الأدبي،وهنـاك مؤسسـات كالجـامعات والمـدارس ووسـائل الإعلام من شأ ا التأثير على تشكل الأذواق[3]،وتوجه القراء.

5 ـ جماليات التلقي وتاريخ الأدب

إن تاريخ الأدب في نظر ياوس ليس محصلة ما أنتجته الأجيال،أو الإنتـاج الأدبي في عصر ما؛بل هو محصلة القـراءات وتلقي الأعمال الأدبيـة في فترات تاريخية مختلفة،فنظرية التلقي تم ضمن ما تم به،بكيفية استقبـال نص أو عمل أدبي عبر التاريخ.

----

1 ـ ينظر د. حسين الواد.في مناهج الدراسة الأدبية.سراس للنشر.تونس ط 1. 1985.ص:67

2 ـ ينظر د.صلاح فضل.مناهج النقد المعاصر. ص:122

ومن بين الأفكار التي طرحها ياوس المسافة الجمالية **Distance Esthétique** وأفق التوقع **Horizon d attente**،الذي هو يئ القارئ لتلقي النص بطريقة ما[1].

ويعني بالمسافة الجمالية الحد الفاصل بين أفق التوقع المسبق والعمل الجديد الذي يمكن عبر التلقي أو القراءة أن يحدث تغيير أفق التوقع،فنذهب إلى تغيير التجارب المألوفة،ونسمح لتجارب جديدة أن تلج إلى الوعي،وتتناقص المسافة الجمالية حينما لا يجد المتلقي صعوبة ولا حرجا من التوجه نحو أفق تجربة ما زالت غير معروفة أو ما زالت جديدة بالنسبة له[2].

ويمكن تحديد المسافة الجمالية بين العمل الجديد وأفق توقع القراء من خلال رصد ردود الفعل لديهم،وأحكامهم النقدية من نجاح فوري أو الرفض أو الإحساس بالصدمة أو التقبل الضعيف.وكلما زادت درجة التقارب بين العمل الفني وأفق الانتظار كلما كان العمل متدنيا وموجها للاستهلاك الآني [3].

واهتم إيزر بتحليل أثر النص الأديس على القارئ،وطرح عام **1976**فكرة القارئ الضمني،حيث يرى أن القارئ هو الغاية الكامنة في نية المؤلف حين يشرع في الكتابة .ولذا فإن واجب النقد الأدبي أن يبين كيف ينظم الكتاب المدروس طرق قارءته ويوجهها، ثم عليه أن يظهر ردود فعل القراءتجاهه[4].

والنص الجديد يخلق لدى القارئ جملة من التوقعات وقواعد تقر ا النصوص

----

1 ـ ينظر د.فوزي فهمي.مقدمة جمهور المسرح ص: 16

2 ـ ينظر سوزان بينيت.جمهور المسرح ص:76

3 ـ ينظر:

JAUS .Pour une esthétique de la réception. P53

4 ـينظر جان ستاروبنسكي.نحو جمالية للتلقي.ضمن نظرية الأدب في القرن العشرين.ص: 149

السابقة،ومن خلال القراءة يمكن أن يشكل أو يصحح العمل الأدبي،وبتعبير آخر أن يعاد إنتاجه[1].

4 ـ عملية التلقي في المسرح

يعد العرض المسرحي مواجهة بين مرسل جماعي يتمثل في كاتب النص ومخرجه والممثلين،وبين المتلقي الجماعي المتمثل في الجمهور،الذي قد يكثر أو يقل لأسباب عديدة منها جودة العمل بالدرجة الأولى،وهذه الجودة يصنعها من أسميناهم المرسل الجماعي.فهناك عروض مسرحية تستمر شهورا طويلة تنتقل من قاعة عرض إلى أخرى داخل بلد واحد أو تجوب بلدانا عدة،وهناك عروض لا تدوم سوى أسابيع قليلة،وفي كل ذلك الجمهور هو الذي يحدد عمر العرض المسرحي ونجاحه.

والاهتمام بالجمهور أو متلقي العرض المسرحي لا يتوقف عند البحث عما يريده هذا الجمهور فقط،بل على المخرج الجديد أن يقنع الجمهور بأفكار وتقنيات غير مألوفة،فلا ينبغي أن يسأل عما يريد المتلقي الآن؟،بل الأهم ماذا سيريد غدا وربما ماذا يريد دوما؟،وهذه مهمة المبدعين على مر الزمن.

ومن بين تجارب التجديد في المسرح سعي بريخت لتخطي مفاهيم المسرح الأرسطي،وإلحاحه على مشاركة الجمهور مشاركة إيجابية في العروض،حيث أراد أن يكون المتلقي يقظا حتى لا تنطلي عليه خدعة الإيهام.

ويشارك كل مشاهد بدرجة ما في العرض وتوجيه المسرحية،فالجمهور في

---

1 ـ ينظر JAUS pour une esthétique de la réception p 52

2 ـ ينظر د.مخلوف بوكروح.التلقي والمشاهدة في المسرح.ص:9

المسرح يدخل مع العرض في علاقة تبادلية يمكن أن تؤثر في العرض ونجاحه،ومن ثم لا يوجد عرضان مسرحيان يمكن أن يتماثلا تمام التمـاثل وذلك بسبب دور الجمهور في الظاهرة المسرحية[1].

كما أن دور الجمهور في المسرح أكبر من دور القارئ في الكتاب المقروء أو المشاهد في أفلام السينما [2]،لأن المشاهدة الحية والمباشرة توجه التمثيل وتشجع الممثلين بصورة خاصة وتحفزهم على الإبداع.

وكان الجمهور في المسرح الإغريقي يشارك المؤلف والجوقـة والممـثلين الحدث الديني المتمثل في الاحتفال بالإله دينوزيوس،وهو الاحتفال الـذي كـان مخاضا لميلاد المسرح الإغريقي[3].

ويضع كل من كاتب المسرحية ومخرجهـا والممثـل الجمهـور نـصب أعينهم،ولذا كثيرا ما تعود الفرق المسرحية المحترفة إلى التدريبات علـى ضـوء استجابة الجمهور خلال العروض السابقة [4].

وقد أقر رواد المسرح العربي بأهمية الجمهور في المسرح لـذلك انـصب اهتمامهم على إرضائه،ولم يحدثوا قطيعة بين المشاهد وثقافتـه،فوظفوا الـشعر والغناء والرقص الشعبي في مسرحيا م،كما جلبوا أنجح الملحنين والمغنين للعمـل معهم،حتى إذا بدأ الناس يهتمون بالعروض المسرحية،وصاروا يقبلـون عليهـا بشغف كبير،أخذ هؤلاء الرواد ينقصون من الغناء والرقص،وكان التمثيل يستغل تلك المساحات المتنازل عنها،حتى تخلص من الغناء وصار فنا قائما بذاته.

----

1 ، 2 ـ ينظر سوزان بينيت.جمهور المسرح ص: 44

3 ـ ينظر نفسه.ص:21

4 ـ ينظر د نديم معلا.لغة العرض المسرحي.ص:135

ويسعى المسرح كفن تواصلي إلى جلب الجمهور،وإيجاد التوفيق والتوازن بين الإنتاج واستقطاب المشاهدين،ولهذا يراعي القائمون على المسارح في العـالم طرق جلب الجماهير واستقطا ا،وقد يكون النص الجيد لكاتب مشهور كتوفيق الحكيم سببا في إقبال المتفرجين على العرض المـسرحي،لكن الـنص لا يكفـي لوحده وسيلة لذلك،فلا بـد من تكامل التأليف والإخراج والتمثيل.

والمشاهدة في المسرح ليست عادة اجتماعية أو ثقافيـة فقط،بـل هـو مشـاركة في عمل ثقافي وحضاري،ولهذا فدور المـشاهد ولاسـيما المـشاهد النخبوي قد يساوي أهمية دور الممثل أو الكاتب المسرحي،فالمتفرج مشارك فعال في العرض المسرحي،وهذه الفعالية ليست سوى عمل إبداعي[1].

وقد مثلت الكثير من مسرحيات الحكيم،وحققت نجاحا مقبولا مقارنة مع غيرها من مسرحيات الكتاب المعروفين في مصر،فمسرحية "الصفقة" مثلا جذبت خلال 45 عرضا 13388 مشاهدا،بينما جلبت مسرحية لإحسان عبد القدوس 15000 متفرج خـلال 49 عـرضا.أما سـعد الدين وهبة فخـلال 43 عـرضا مسرحيا جلب حوالي 20000 متفرج[2].

والملاحظ أن الحكيم كان ضمن الكوكبة الأولى من الكتاب المـسرحيين الذين تجذب أعمـالهم المسرحية الجمهور،لكن يجب التحفظ هنا،لأن عوامـل كثيرة تدخل في نجاح العروض المسرحية،ولاسيما مشاركة الممثلين ذوي الشهرة والنجومية في التمثيل ،والذين يعطون التميز للعمل الفني حتى وإن لم تتـوفر لـه عناصر أخرى للنجاح.

كما أن مسرحية "الصفقة" ليست من المسرح الذهني،الذي تتصـارع فيـه

----

1 ـ د.نديم معلا.لغة العرض المسرحي.ص:29

2 ـ ينظر جون فونتان.الموت والانبعاث في أدب توفيق الحكيم.ص:46،47

الأفكار بدل الرغبـات والأهواء،وشـخصيا نـابضة بالحياة،فهي مسـرحية اجتمـاعية تعالج مشكلة في متناول فهم الجمهور العادي،ولذلك حققت النجاح في التمثيل.لكن المسرحية الذهنية "السـلطان الحائر"رغم حرارة المواقف الدرامية فيها قياسا إلى "أهل الكهف" و"شهرزاد" لم تجذب خلال 72 عرضـا سوى 8870 متفرجا[1].

وقد تخوف المخرجون من مسرحيات الحكيم،فلم يقتربوا منها إلا بحـذر وريب،وهو ما عزز الوهم أن مسرح الحكيم هو مسرح للقراءة لا للتمثيل [2].
فمسرح القراءة في نظر ألفريد فرج مغالطة محلية،ليس لها ظل في مسرح أية دولة من العالم[3].

وتجد الحكيم يقر أحيانا بأن المسرحية خلقت للتمثيل،وأن الجمهور لا يهمه الحكاية في المسرح،أو لا يهمه لوحدها على الأقل،بـل يـذهب إلى المـسـرح ليشاهد فن العرض[4].

ومع ذلك اعتبر الحكيم مستقبل المسرح مرهونا بالنص،ومرتبطا بالأدب لا الأداء أو التمثيل،وما يهمه هو الارتقاء بالمسرح إلى الأدب الرفيع القـائم علـى الفكر والفلسفة[5].بالرغم أن الجمهور العام يفضل المسرحية التي تقدم له الفرجـة والمتعة بدل المعرفة الدسمة التي قد تكون هدف الجمهور النخبوي،ولعل هذا مـا يفسر عزوف الجمهور عام 1935 عن الإقبال على مسرحية "أهل الكهف"،وغيرها

----

1 ـ ينظر نفسه ص:46

2 ـ ينظر ألفريد فرج.رجل بلا روح ص: 239

3 ـ ينظر نفسه ص:241

4 ـ ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب ص:166

5 ـ ينظر توفيق الحكيم.زهرة العمر ص:142

من المسرحيات العالمية المترجمة التي تنتمي إلى عالم الأدب الرفيع.

ويفسر الحكيم اهتمامه بالمسرحية كنص لا كعرض بـضعف مـستوى التمثيل ببلاده،وتعود أسباب ذلك الضعف في نظره إلى أن التمثيل ثقافة جديـدة في البلدان العربية،ولما كانت فِرق التمثيل فيها غير راسخة القدم ولا مستقرة،بقي هذا الفن يعوزه الاستقرار والاستمرار،وهما أمران ضروريان لنضجه وازدهاره،لذا فكر الحكيم في الثلاثينيات من القرن الماضي في عزل المسرحية كنص أدبي عـن التمثيل[1].

ووجد الحكيم ضالته في الجمهور الذي يقرأ المـسرحية،وهو جمهـور لا يرتبط بوقت ومكان التمثيل،حيث استطاعت المسرحية عنده أن تتحرر من كل قيد،وأن تنمو طليقة،بيد أنه أدرك خطورة هذا التحرر،فالمسرح التمثيلي مـرتبط بروابط مالية واجتماعية،في حين أن المسرحية المقروءة استطاعت أن تتطور لأ ا حرة في النمو،وبذلك سبقت المـسرحية التمثيـل بخطـوات كبيرة،فحـدث الاختلال،وكان في ذلك خطر على المسرح بصورة عامة[2].

وتساءل الحكيم مرة بمناسبة الاحتفال باليوم العالمي للمسرح:هل الجمهور هو الذي يخلق المسرح؟أم المسرح هو الذي يصنع الجمهور؟وبعبارة أخرى:هـل المسرح هو الذي يؤثر في ا تمع أو أن ا تمع هو الذي يؤثر في المسرح؟[3].

ولاحظ الحكيم أنه يوجد نوعان من الجمهور،جمهور يطلب المتعة السهلة والسريعة،وقد استجـاب له نوع من المسرح فغدا عروضا يمتزج فيهـا الرقص

1 ـ ينظر توفيق الحكيم.أدب الحياة.ص:84، 85

2 ـ ينظر نفسه ص:86

3 ـ ينظر توفيق الحكيم.تحديات سنة 2000.مكتبة مصر الفجالة مصر.د ت .ص:131

الرقص والغناء والضحك، ـدف إلى نقد اجتماعي مباشر.فهذا النوع من المسرح يريح النفس ولا يؤثر في الذهن [1]،وهو زهيد القيمة يلبي رغبات الجمهور الآنيـة ولذا يلقي انتشارا واسعا.

وفي المقابل هناك نوع من المسرح الجاد الذي يعد امتدادا للتراث المسرحي الخالد القائم على الفكر والأدب،و تم الكثير من البلدان بترقيته باعتباره الصورة المشرفة لحضار ا.ورسالة هذا المسرح هي قيادة الناس نحو الأنفع والأرفع،وهـو موجه أيضا للجمهور الراسخ،لكنه مطالب في الوقت ذاته أن يؤثر في النوع الأول من المسرح ويقوده نحو قممه،فيضيف إلى إمتاعه عمقا وفكرا [2].

وإذا كان النوع الأول من المسرح يكتفي بإمتاع الجمهور،فإن النوع الثاني تقع على عاتقه مسؤولية بناء الإنسان بقيمه الثابتة واسـتمرار الرقي بالإنسانية[3]، ولذا يضطلع المسرح بدوره في قيادة ا تمع بدل الاسـتجابة له.لكن الحـكيم يدعـو إلى أن يسـير النوعان المسرحيـان جنبـا إلى جنب،وألا يبتلع أحدهما الآخر،لكن على مسرح المتعة أن يحسن أداءه باعتماد المتعة الجادة.

ويعـطي الحكيم دورا رائدا للجمهور في ازدهار المسرح،ويخـالف رأي الدكتور طه حسين، الذي يرى أن الأدباء والدولة مسؤولون عن ازدهار الأدب والمسرح،وأن خلو الأدب العربي من المسرح يقع على عاتق هؤلاء[4].

أما الحكيم فيرى أن المعول عليه هو الجمهور لا السلطة، التي لا يمكن أن تبعث المسرح كما لا يمكن أن تخنقه،فحب الشعب لهذا الفن وحده هو الـذي

----

1 ـ نفسه ص:132

3،2 ـ ينظر نفسه ص:133

4ـ توفيق الحكيم.تحت المصباح الأخضر.ص:119

يجبر الدولة على تشجيعه:<< إن اهتمام شعب من الشعوب بفن من الفنون هو الذي يرغم الملوك على الاحتفال به والمفكرين على الاتجاه إليه،وذكرت أن عناية الجمهور الإغريقي القديم بالمسرح ودخول المسرح في عاداته الاجتماعية،وحرص الملوك والفلاسفة والمثقفين على مشاهدة التمثيل في أخطر وأقدس المناسبات قد جعل التمثيل والتأليف في يد كبار الشعراء الخالدين. >> [1]

وحينما يتجه الشعب إلى احتضان الفن،فإن السلطة تسابقه إلى العناية به ،حرصا على الاحتفاظ بود هذا الشعب،الذي هو مدعو للقيام بالخطوة الأولى ،وبتعبير الحكيم: << الشعب يخلق الفن والدولة تكفل ازدهاره.الأرض تنبت والبستاني يتعهد بالري>> [2]

فالجمهور في نظر الحكيم هو الذي يهيئ المؤلف ويصنع المسرح.والجمهور المحترم يصنع المؤلف الكبير والمسرح المحترم [3].فما مدى صحة قول الحكيم؟.

إن الجمهور في نظرنا طرف أساسي في إنجاح العروض المسرحية،فنجاح المسرح في أغلب البلدان يقاس بامتلاء قاعات العروض المسرحية،لكن هذا النجاح الجماهيري غير كاف للدلالة على نجاح المسرح وارتفاع مستواه.لأن هناك مقاييس كثيرة ينبغي أن تراعى لمعرفة مستوى المسرح في بلد ما.فهل يكفي أن تمتلئ قاعة تتسع لخمسمائة مشاهد في مدينة عدد سكانها عشرة ملايين نسمة لنقول إن المسرحية نجحت؟.وهل يكفي نجاح مسرحية واحدة لنقول إن الحركة

----

1 ـ توفيق الحكيم.تحت المصباح الأخضر. ص:123

2 ـ ينظر نفسه ص:127

3 ـ ينظر نفسه ص:124

المسرحية في ذلك البـلد بخير؟ وهل في استقطـاب نجم فكـاهي للجمـاهير دليل على المستوى الفني الرفيع للمسرحية التي مثل فيها؟وغيرها من الاستفهامات التي ينبغي أن نعـيرها الاهتمام قصد تشـخيص حقيقي للحركة المسرحية.

وإذا كان الحكيم يرجع الدور الكبير في النهضة المسرحية إلى الجمهور،فهو من جهة أخرى لا يسقط دور الدولة في إنشاء المسرح،ودعا الحكومات العربيـة أن تولي اهتماما جديا للمسرح من خلال إنشاء مسارح صغيرة لها نظام مـستقر كأ ا جامعات صغيرة وذات برامج جادة تحوي الآثـار المـسـرحية الرفيعـة والعالية[1].

4 ـ العلاقة بين الفنان والجمهور

يواجه المسرح إشكالية أساسية هي عدم إقبال الجمهور،فالعرض المسرحي لا يمكن أن ينتظر جمهوره غدا إن لم يحضر اليوم،فالرواية إن كانت جيدة يمكـن أن تبقى وتعيش إلى أن يأتي القارئ المنصف لها إن لم تنصف حين صدورها،بينما المسرح يحتاج إلى نجاح فوري،فالعرض يستمد وجوده واستمراريته من إقبـ ـال الجمهور عليه.وأحيانا يضطر الفنان لأن يجاري الجمهور ويلبي رغباته حـتى وإن اتبع موجـات عابرة لا تتسم بالعمق والنضج،ويكون ذلك على حساب قناعاته الفكرية والفنية.

ويفرق الحكيم بين نوعين من الثقافـة: الثقافـة الاسـتهلاكية المـتغيرة كالمأكولات التي تتبدل بتعاقب العصور واختـلاف الثـقافات.والثقـافة الثابتة كالفواكه التي لا تتغير،فهي محرك الإحساس بالجمال الفكري والفـني في كـل الأزمنة، يقـول: << ... حياة ا تمع تتجدد فيها المظـاهر وتتعـقـد المشكلات

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم.أدب الحياة.ص:86

2 ـ ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب.ص:176

ويظـهـر الراديـو والسينمـا وأحدث النظريات السياسية والاقتصادية،ولكن شيئا فيها يبقى بلا تغيير،هو الإحساس بالجمال الفني والفكري؛فإن بيتا من الشعر ـ هز بدوية في خيمتها منذ ألف عام،قد يهـز حـسناء اليـوم في خـدرها طربا!...وأسطورة خيالية شغف ا الأقدمون في مصر،أو الهند،أو اليونان ـ قـد تثير أوروبا الحـديثة عجبا !...فاكهة الذهن والقلب تبقى دائما نـضرة!...مـا دامـت شجرة الحياة الإنسانية باقية باسـقة!... >> 1

والكتابة في نظر الحكيم تقابلها القراءة،فالكاتب حينما يكتب يضع نصب عينيه قارئا،سيصله النص في وقتا ما،ولذلك يراعي حال القراء،شأن كل إنتاج يتصل اتصالا وثيقا بالمستهلك2.

والكتاب في نظر الحكيم إما أن ينسج من الواقع أو من الخيال،ففي الحالة الأولى يبتعد عن القارئ البسيط لأن هذا النوع من الأدب الواقعي في نظر الحكيم يحتاج إلى قارئ صاحب فكر ومقدرة وتجربة ودقة ملاحظة،وهو ما يعني قـراءة دقيقة تستوجب وقتا وجهدا وصبرا3.

وأما الكاتب الذي يعتمد على الخيال فينسج مغامرات وحكايات طريفـة كقصص الأطفال تفهم بيسر،والهدف من مطالعتها المتعة السريعة التي لا تستدعي مجهودا كبيرا.وعن هذا يقول الحكيم: << فالكتاب الخياليون هم الذين يستطيعون في كل عصر أن يستحوذوا على عقول الجماهير،في حين أن كتاب الحقـائق لا يظفرون إلا بتقـدير المـثقفين المحـنكين الـذين يقـدرون بخـبر م قيمـة الحقائق،ويستطيعون بمرا م وجلدهم أن يطـالعوا مطالعة مراجعة لا مطـالعة

----

1 ـ نفسه ص: 177

2 ـ ينظر توفيق الحكيم.أدب الحياة ص:32

3 ـ ينظر نفسه ص:34، 35

متعة،ويطلبـون من الأديب أن يظهرهم على واقـع الحياة،لا أن يغمرهم في مكيفات المغامرات>>[1]

ويقصده الحكيم بأدب الخيال أدب المغامرات الذي يرمي إلى الإثارة بـلا تعمق،وإلا اعتبر مثل هذا القول غريبا من الحكيم الذي كان يفر إلى الأسـاطير والقصص الدينية والشعبية ليبني منها مسرحيات أعطته الـشهرة والنجـاح،وهو الذي اعتبر أيضا الخيال أهم من الواقع.فالحكيم كاتب ينفر من الواقع ويعتـصم مرة بالبرج العاجي،ومرة بالأساطير يفكر من خلالها في كنه الوجود والحياة بدل أن يهبط إلى الواقع ليستلهمه في أعماله،ويغمس قلمه في حياة النـاس فيـصور واقعهم وتطلعا م.وهو ما استدركه بصورة ما في مسرحيات ا تمع.

وكان الحكيم مـاكرا في هـذه المقارنـة بـين الأدب الـواقعي وأدب المغامرات،حيث لم يشأ أن يتحدث عن الأدب الواقعي كمقابل للأدب الـذهني فيخسر معركة في هذه الحرب من باب وشهد شاهد من أهلها.

ولكن الحكيم يدعو بشأن هذه القضية،أي أدب الواقع وأدب المغامرات،إلى إبداع أدب ذي وجهين يجمع بين إثارة المغامرة ومتعة الخيال عمق المعالجة الواقعية وصدقها،أدب يضمن البساطة والتشويق ويحمل الجد والتأمل.لكن الحكيم يقر أنه من الصعب جدا إيجاد مثل هذا الأدب،كما هو صعب وجود نوع واحد من الأدب يرضى كل طبقات الشعب[2].

والعلاقة بين صناع العرض والجمهور ينبغي أن تبنى على الاحترام الذي هو مثل الحرية لا يفتك إلا بالجهد والتضحيات،فالفنان يجعل الجماهير تحترمه حينما يقدم

----

1 ـ نفسه ص:36

2 ـ ينظر نفسه ص:37

فنا قيما يؤمن به هو قبل غيره.

ولكي يثبت الحكيم صحة هذا عاد إلى ذكرياته عن حفل للموسيقار توسكانيني حضره بمدينة سلزبورج،ووصف لنا كيف دخل هذا الموسيقي الكبير دون أن يلتفت إلى من بالقاعة وقد دوت بتصفيق المحبين لفنه،بل أشار في عجل إلى فرقته ببدء العزف،واستغرب الناس منه ذلك لكنه واصل العزف وكأنه لا يعير لهم اهتماما حتى إذا وصل العمل إلى ختامه،وقد أبدع العازفون وأجادوا،توجه إلى الحاضرين وحياهم تحية عميقة فيها الإكبار والاحترام،وانفجرت القاعة تصفيقا و لميلا تقديرا لما قدم هذا الفنان.

وعلق الحكيم على ذلك بلسان "البيريه" قائلا:<< فهو قد أراد أن يفهـم ذلك الجمهور أن تصفيق التحية يجب أن يوجه للفن وليس لشخصه.لأن شخصه لا يساوي شيئا بغير فنه.ولكي تكون التحية للفن فإنه يجب أن تكـون التحيـة والتصفيق بعد أن يؤدي هذا الفن ويعرضه.ولذلك رفض أن يجعل شخصه يلتفت ليتقبل التحية قبل عرض الفن... >> [1]

وهذه الصورة المثالية،هي ما ينبغي أن يكون عليه فنان المسرح أيضا،أي أن يحترم فنه ليحترمه الجمهور،لأن الجمهور الجدير بالاحترام في نظر الحكيم هو الجمهور الذي يحترم الفن[2]،إنه الجمهور الذي يصفق بعد العرض لا قبله.

وتساءل الحكيم عن النوع القيم من الأدب في نظر القراء والنقد:هل هو الأدب الذي يخاطب العامة أم الذي يخاطب النخبة؟.ويرى أن الأدب الجـيد في نظر القراء هو العمل القيم.لكن ما هي معايير الأدب القيم؟.

----

1 ـ توفيق الحكيم. في الوقت الضائع مركز الأهرام للترجمة والتأليف.مصر ط1 1987.ص:401

2 ـ ينظر نفسه ص:402

يرى الحكيم أن العمل القيم يرتكز من حيث الشكل على الكمـال والإتقان والقدرة،أو التمكن بغض النظر عن اللغة المستعملة،وأما من نـاحية الموضوع فالأدب القيم هو الذي يبقى تأثـيره على مر الزمان واختلاف المكان،ويدعو الإنسان إلى السمو والرفعة والعمل على تحقيق غد أفضل[1].

و ﺑﺬا تكتمل معادلة الفن الذي يشتهيه المتلقي،وهو فن يتسم بالإتقان والإمتاع ويحمـل القيم الإنسانية الرفيعة [2].

2.1 ـ توفيق الحكيم.أدب الحياة.ص:42

ــــ الفصل الثاني ــــ

النقد والخاصية التفسيرية

يرى الحكيم أن العمل القيم يرتكـز من حيث الشكل على الكـمال والإتقان والقدرة أو التمكن بغض النظر عن اللغة المستعملة،وأمـا من نـاحية الموضوع فالأدب القيـم هو الذي يبقى تأثـيره على مر الزمان واختلاف المكان،ويدعو الإنسان إلى السمو والرفعة والعمل على تحقيق غد أفضل[1].

و ذا تكتمل معادلة الفن الذي يشتهيه المتلقي،وهو فن يتسم بالإتقان والإمتاع ويحمـل القيم الإنسانية الرفيعة [2].

1 ـ القراءة والنقد

علاقة النقد بالأثر الأدبي علاقة وطيدة،فكل طرف منهما يسـتمد وجوده من الآخر،فوجود العمل الأدبي يسبق في الغالب العمل النقدي ـ قلنا في الغالب لأنه قد يسبق أحيانا التنظير النقدي ويكون العمل الأدبي تطبيقا له ـ ،والعمـل الأدبي في غياب النقد يبقى في العتمة حتى توجه إليـه الأنـوار الكاشـفة؛أنوار النقد،يقول الحكيم:<< ولسنا بمبالغين لو قلنا:إن الآثار الأدبية بغير نقد بنائي يربط بين أجزائها واتجاها ا،لا يمكن أن تـصنع أدبـا بـالمعنى المعـروف في الآداب الكبرى.فمن الجائز أن تنبت قصيدة شعرية رائعة بين الزنوج بلغتهم في غابة من الغابات،لأن الإحساس بالفن يمكن أن ينبت في أي مكان،ولكنا لا نـستطيع أن نتحدث عن أدب الزنوج،إلا إذا وجد النقد الذي ينظم آثـار هـؤلاء القـوم ،ويكشف عن مصادرها وأهدافها واتجاها ا..>> [3]

ويرى الحكيم أن الأدب يتكون من الخلـق والابتكـار ويقابلـه النقـد

1، 2 ـ ينظر نفسه ص:42

3 ـ توفيق الحكيم.فن الأدب.ص:20

والتفسير.والنقد عنده هو الحكم الذي ينبغي أن يكون صائبا ودقيقا،ولكي يكون كذلك لا بد أن تكون له أسس وقواعد أو قانون [1].والأكثر من هذا أن تكـون للناقد دراية ومعرفة بتلك القوانين.

لكن لا القوانين تكفي بمفردها،ولا الذوق الشخصي يغني الناقد عن المعرفة،فالنقد يتطلب كما يقول سـانت بيف فنانا ماهرا،والشـعر لا يمكن أن يتذوقـه إلا شـاعر[2].

ويؤكد الحكيم أن الذوق مسألة أساسية في النقد.ولكي يبرهن على صحة هذا لا بد أن يلعب لعبة الافتراض المحببة لديه،فيفترض أن النقاد وضعوا جهـازا لقياس الأدب وتمييز جيده من رديئه،تماما كما يميز الجهاز الخاص بالمعادن المعادن النفيسة من المعادن الرخيصة.فماذا يحدث؟

ففي نظر الحكيم،سيحكم الجهـاز علـى كـثير مـن آيـات الفـن بالفشل،وسنحار حينئذ هل الخلل في الجهاز أم في آيات الفن؟وذلك لأن كـثيرا من هذه الآيات يمكن أن تعثر فيها على ركاكة في العبارة،أو نقص في البلاغة،أو أخطاء لغوية،أي أ ا ناقصة في نظر الجهاز ومع ذلك هي قمة في الفن.

وفي المقابل هناك عمل متقن الصنعة لا مجال فيه للزلل أو الخطـأ في الأسـلوب واللغة،وكل شيء في موقعه وكل عنصر في موضعه،فهو رائع في نظر الجهاز ومع ذلك لا يهز أعماقنا ولا يحرك نفوسنا[3].

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب ص:16

2 ـ ينظر د.إبراهيم حمادة.مقالات في النقد الأدبي.دار المعارف.مصر د ت.ص:33

3 ـ ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب ص:16، 17

إن ما يعنيه الحكيم هو أن الفن يسحرنا بأشياء لا يمكن أن تخضع لنظام أو قانون،ولا يكفي أن تتوفر شروط معينة للعمل الأدبي حتى يكون جميلا بالضرورة.ففي نظره قد تتوفر كل عناصر الجمال لامرأة ومع ذلك تجدها غير جميلة.والعكس صحيح فبرغم أنف كليوبترا الذي لم يكن جميلا إلا أ ا سحرت الأبطال[1].

وما يريد الحكيم قوله هنا هو أنه لا يمكن أن يصبح النقد موضوعيا تماما كما في العلوم التجريبية،بل المسألة تخضع للذوق الذي يعرفه الحكيم بقوله:<< الذوق ملكة شخصية تفرز الزائف من الصحيح،والحسن من القبيح...! >> [2]

ولا يدعي الحكيم أنه أحاط في تعريفه بمعنى الذوق لأنه لو فعل ذلك لصار الذوق مقياسا يدخل دائرة النقد الموضوعي الذي يرى الحكيم أنه لا يصلح،وبعبارة أدق،لا يكفي كمقياس للحكم على الأعمال الأدبية والفنية.
وعمل الناقد مختلف عن عمل الأديب لكنه مكمل له،فالأديب ينطلق من الحياة إلى الأدب،بيد أن الناقد ينطلق من الأدب إلى الحياة [3].

2 ـ وظيفة النقد

اختلف النقاد حول وظائف النقد ،وأبرز النقاش الدائر بشأن هذه المسألة يتمحور حول وظيفتين أساسيتين هما التفسير والتقييم،فالذين يرون عمل النقد في

1، 2 ـ نفسه ص:17

3 ـ ينظر د.إبراهيم حمادة.مقالات في النقد الأدبي.ص:27

التفسير،يؤكدون أن الأديب يكتب أدبه،لكن جل أفكاره تبقى مبهمة ومستعصية على المتلقي،ولا تستطيع الإجابة عن كـل تـساؤلات القـارئ أو أن تـشبع فضوله.والأمر أشبه باستضافة صحفي قدم تحقيقا صحفيا في حصة تلفزيونية يبدو له أنه قال كل شيء فيه،لكن حينما تعطى له الكلمة للحديث عمـا قدم،تجـده يقدم معلومات هامة غفل عنها التحقيق،وهذه الأمور التي تناساها ولم يوضحها هي نفسها الأشياء التي يجليها النقد في العمل الأدبي. فعمل الناقد أحيانـا هـو استكمال معاني قالها المؤلف بتعبير لا يفهمه المتلقي.ولذا يرى الناقد نـورثروب فراي أن النقد يستطيع أن يتكلم في حين أن كل الفنون خرساء،وأن القـصائد صامتة صمت التماثيل [1].

وهنا لا يمكن اعتبار الناقد رجلا يعرف الموضوع الذي تحدث عنه الكاتب أحسن مما يعرفه هذا الأخير،وإنما يحسن الناقد التعبير عن هذا الموضوع بأسلوب بسيط يتسنى للمتلقي فهمه،أي التحدث عن الموضوع بلغة المتلقي نفسه لا لغـة العمل الأدبي،ولذا فالبديهي عند صاحب "تشريح النقد"أنه ليس أن الـشاعر لا يعرف عما يتكلم،بل لا يعرف التكلم عما يعرف [2].

ويفضل الناقد سكوت جيمس أن يشبه الناقد بالمفتش الأول الذي يـأتي لمعاينة طريق جديدة لم يسلكها سواد الناس بعد،وعليه أن يحكم علـى مـدى ملاءمتها،بينما الأديب هو الصانع الذي شق هذه الطريق وعبدها وسط أحـراش الغابة الصعبة [3].

والنـاقد هنا لا يكتفي بالتفسـير،فحقا أن الأديب هو الذي يقود ويختار الموضوع ويصوغـه،لكن من حق النـاقد أن يتدخل ليخطـف القلم من يديه

---

1 ـ ينظر نورثروب فراي.تشريح النقد.ص:11

2 ـ ينظر نفسه ص: 12

3 ـ ينظر د.إبراهيم حمادة.مقالات في النقد الأدبي.ص: 26

ويريه ما يجب أن يكتبه[1].

ولا بد للناقد من ذوق رفيع يقرأ على ضوئه الأعمال الفنية،لكنه يستطيع بل يجب أن يخلع منظار الفنان ليلبس منظار العالم لكي يقوم بعمل آخر،وهـذا العمل ليس أكثر من تأكيد صفة الفن الموجودة في العمل أو نفيها.وبعبارة أخرى ليؤكد صحة الانطباع الذي كونه عن العمل.

ويلخص الحكيم مراحل العملية النقدية في ثلاث محطات هي:

1 ـ مرحلة الكشف على العمل الأدبي بالاعتماد على الذوق الفني.

2 ـ مرحلة التحليل بالاعتماد على غربال العلم وهنا يكتفي بالدراسة ولا يصدر أي حكم قيمي.

3 ـ مرحلة التقييم وهي أهم وأجل مرحلة بالنظر لما سيقوم به الناقد خـلالها، حيث عليه أن يقيم العمل الأدبي في محيطه المحلي والإنسـاني،ويصنفه من حيث النوع،ثم يقارنه بما سبق من الآثار ليبين الأصالة والتقليد فيه،إلى غير ذلك[2].

و ذا يجمع الحكيم بين الوظيفتين النقديتين؛التحليل والتقييم،في حـين أن هناك أراء تذهب إلى أن وظيفة النقد لا تتجلـى في الحكـم بـل في التحليـل واكتشاف مرامي الأديب ومقاصـده،ومعرفة الأدوات الفنيـة الـتي اسـتعان ا،والأساليب التي سلكها للإفصاح عن تلك المقاصد.

ومن مهام الناقد أيضا الربط بين حلقات سلسلة الأدب المختلفة،وعليه أن

----

1 ـ ينظر نفسه ص:29

2 ـ ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب.ص:18

يجلي القوانين الخفية والسمات التي تميز أدبا ما في مرحلة معينة،وعلى النقد أحيانا أن يربط بين سلسلة أعمال الأديب الواحد قبل المرور إلى تحديد موقعها في سلسلة أدب غيره من الكتاب المحليين والعالميين.وهو دور يوليه الحكيم أهمية كبرى،حيث يجعله الباعث على رقي الأدب،يقول:<< والنقد في عملية الربط بين الحلقـات إنما يقوم في حقيقة الأمـر بعمل إنشـائي ضخم.ولسنا بمبالغين لو قلنا:إن الآثار الأدبية بغير نقد بنائي يربط بين أجزائها واتجاها ا،لا يمكن أن تصنع أدبا بالمعنى المعروف في الآداب الكبرى>> 1

فالحكيم ينتقد النظرة التي تأخذ الأثر الأدبي وكأنه أثر وجد ملقى على الأرض،أي النظرة التي تكتفي بالأثر الأدبي والنص الأدبي كبنية مغلقة ،تحمل دلالا ا في إطار النص نفسه لا في سياقات التاريخ والحياة الاجتماعية وغيرها،ويؤمن أن الآثار الأدبية بمثابة عائلة كبيرة ،فيها الآباء والأبناء ،وعلى الناقد أن يدرس الأثر الأدبي على ضوء عائلته الأدبية ثم يقيمه في دائرة محيطه الأدبي القومي والعالمي2.

لكن عملية الربط الأساسية التي يقوم ا الناقد هي دور الوساطة الذي بين الأديب والمتلقي،حيث تطرح هذه العلاقة سؤالا ملحا وقضية ما فتئت تثير الجدل في النقد وهي:هل النقد علم أم فن؟ أو هل الناقد فنان أم عالم؟.

الناقد في علاقته بالأديب وأدبه هو عالم لأنه يتسلح بأدوات معرفية ونقدية تعينه على تصنيف العمل ودراسته،وفي علاقته بالمتلقي فنـان لأنه في حاجة إلى إفهام هذا المتلقي،ومحاولة الإفهام تراعي مقتضى الحال فتتخذ غالبا طرق البلاغة

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب.ص:20

2 ـ ينظر نفسه ص:18

والأساليب الجميلة فتنحاز إلى دائرة الفن.ولهذا يجمع النقد بين طرفيه الخاصـية العلمية والخاصية الفنية.

فالحكيم مولع بالتقابل القائم على المقارنات بدل التحليل العميق المؤسس على قواعد ومناهج،فهو لكي يقابل بين النقد الانطبـاعي والنقد الموضوعي أو العلمي يقر بوجـود النقد المصري المعتمد على الذوق الممتد عبر الأجـيال إلى جانب النقد الأوروبي الموضوعي.ويرى أن وجودهما جنبا إلى جنب ضروري[1].
لكن حتى النقـد الأوربي لا يستبعد مسـألة الذاتية والانطباعية في النقد أي لا يسقط الخاصية الذاتية والفنية في العملية النقدية.

3 ـ صفات الناقد

وضع الحكيم شروطا لا بد أن يتصف ـا دارس الأدب حتى يمكن وصفه بالناقد،وأهمها الإلمام الواسع بالأدب موضوع دراسته،واستبعاد الميول الذاتية.

ويحلو للحكيم أن يقارن بين النقد والفقه في القانون،فلا يكفي إصـدار الأحكام العادلة لصناعة القانون،بل لا بد من فقه قانوني يبوب ويجمع ويمحـص ويستخرج المبادئ والنظريات والمذاهب،وكذلك لا بد أن تتوفر في الناقد الدراية والاطلاع على الأدب الذي يدرسه وآداب الأمم المختلفة،حتى يـسـتطيع أن يوازن ويقارن ويحدد موضع الأدب الذي يدرسه ويقف على قيمته الحقيقية.

وعلى الناقد أن يستبعد قدر المستطاع الميل الشخصي،فلا ينبغي له إن كان يحب نوعا من المسرح أن يرفع من شأن كل من يطرق أبوابه.ولا ينبغي أيضا إن كان النـاقد لا يحب غرضا من أغـراض الشعر أن يحكم على من يطرق بابه

---

1 ـ ينظر توفيق الحكيم.تحت شمس الفكر.ص:65

بالفشل،بل يجب أن يصدر حكما موضوعيا على قيمة العمل.

وهناك من يدعو لأن يتنـازل النـاقد عـن دور التقيـيم والرقابـة والمحاكمة،فالمحاكمة والرقابة في نظر هذا الرأي شأن الإعـدام في القـضاء دون محاكمة[1].

كما أنه على الناقد أن يكون واسع الإطلاع ،ويتحكم في الأدوات النقدية ويرى الحكيم أن على الناقد الجمع بين عدة منـاهج ويـشمل نقـده مختلـف الآراء،وأن يقوده ذوقه لاختيار الأثر الأدبي المناسب[2]، وأن يسنده علمه وتدعمه معرفته لدراسة ذلك العمل بدقة والحكم عليه بإنصاف.

ومعرفة الناقد والتحكم في آليات النقد يجعلان الناقد يختار المنهج المناسب للأثر الأدبي ،ولذا تختلف الرؤية النقدية من عمـل أديـب إلى عمـل أديـب آخر،فالسؤال المناسب للأديب الناضج في نظر الحكيم هو: لمـاذا صـنع هـذا العمل؟والإجابة عن هذا السؤال تفيد هذا الأديب في تحقيق جانب من جوانـب شخصيته التي عرفت واكتمـل نـضجها.أمـا الـسؤال الموجـه للأديـب المبتدئ،فهو:كيف صنع هذا؟وهو ما يعين على فهم أدبه ومعرفة شخصيته الأدبية التي لم تعرف بعد.

ولا يخفى ما في هذا الرأي من تقسيم لا يستند إلى أساس قوي،حيث يمكن توجيه السؤالين للأديب الناشئ،فنعرف لماذا توجه إلى هذا النوع من الأدب دون غيره،كما يمكن أن نسأل عن كيفية معالجته لفكرة من الأفكار،وهي أمور

----

1 ـ ينظر نورثروب فراي.تشريح النقد.ص:11

2 ـ توفيق الحكيم.فن الأدب.ص:18

أساسية في الأدب عموما،بغض النظر عن الجدة والقدم في الأدب،والأمر ينطبـق أيضا على الأديب الناضج،نسأله لماذا يتشبث بأسـلوب في المعالجـة لا يحيـد عنه؟كما يمكن أن نسأل :كيف عبر عن هذه الفكرة القديمة بطريقـة جديـدة وأسلوب مغاير ؟وهل ناسب الموضوع المعالج أم لا؟ولا نكتفي بالسؤال كما يريد الحكيم:لماذا صنع هذا؟وهل الغرض منه تأكيد فكرة مـن أفكـاره الـسابقة؟أو الرجوع عن بعض هذه الأفكار[1]؟.

والناقد حينما يدرس عملا أدبيا فإنه لا يستفيد منه صاحب الأثـر الأدبي فقط،بل يستفيد منه قراء ذلك العمل الأدبي،كما يعين الأدباء الآخرين على شق طريقهم،وتوجيه الحركة الأدبية نحو الغاية المنشودة،وهنا تكمن أهمية النقد،وهو ما يلح عليه الحكيم الذي يقول :<< ولعل ما يبدو على الأدب العربي الحديث مـن فقر بالنسبة للأدب العربي القديم،ـ راجـع ـ لا إلى ضـعف الإنتـاج الأدبي الحديث في ذاته ؛بل إلى ظهوره وحيدا غير مستند إلى نقد إنـشائي في مـستواه يقوم بمهمة التنظيم والتفسير والربط والتبويب..>> 2

والحكيم مدرك لأهمية النقد،ولا يخشى النقـد البناء،بل يدعو إليه ويراه شرطا من شروط النهوض بالأدب والفن،فسهام النقد لا تغتال الأديب الذي لا يموت مقتولا بل يموت منتحرا [2]؛أي ليس النقد هو الذي يرفع من قيمة الأديب أو يحط من شأنه بل إبداع الفنان هو المسؤول عن خلوده أو سقوطه في هـاوية النسيان بل هاوية العدم.

----

1 ـ توفيق الحكيم.فن الأدب.ص:18

2 ـ ينظر نفسه ص:19

3 ـ ينظر توفيق الحكيم.تحت شمس الفكر.ص:65

3 ـ الخاصية التفسيرية في أعمال الحكيم الإبداعية

سنحاول بعد أن عرفنا مفهوم الحكيم للنقد وشروطه،أن نقف عند تحليل عملين من أعماله هما مسرحية "شهرزاد" ،ورواية "يوميات نائب في الأرياف"، من خلال تطبيق مفهوم التفسيرية الذي سبقت الإشارة إليه في فصل التعادلية.

وقد ولع الحكيم بتفسير أعماله وإطلاق إشـارات توضيحية تهدف إلى توجيه القراء والنقاد إلى المعالم الكبرى لأعماله الفنية،أو إلى الفلسفة والمعاني التي تتضمنها،ولهذا كثيرا ما كتب حـواريات قصيرة تعد السـند المعـين والمدخل الصحيح لفهم مسرحـياته ورواياته.فعل هذا مع "بجماليون" ،"شهرزاد" "أهل الكهف" و"محمد" مثلما جاء في كتابه "عهد الشيطان".

وما يعنينا هنا هو أن نتتبع هل تتوفر الخاصية التفسيرية لـرواية "يوميات نائب في الأرياف"ومسرحية "شهرزاد"،ما دام صاحبهما يؤكد أنهمـا تتصفان بذلك؟.

ا ـ شهرزاد: أزمة الإنسان المطلق

تعتبر مسرحية "شهرزاد" ثورة على للفلسفة المادية الغـربية التي سـادت مطلع القرن الماضي،والتي جعلت الإنسـان محور الكون،مثلما يتجلى ذلك في مسرحية "أوديب" لأندريه جيد،وجاءت مسرحية "شهرزاد "لتدين الإنسـان المطلق،أو الإنسان المعتد بعقله ولتبصره إلى أنه ليس صاحب السلطـان المطلق والحـرية الكاملة في الكون[1].

وكتب الحكيم مسرحيته هذه في سبعة مناظر،وفي لغة شـعرية يكتنفها الرمز

----

1 ـ ينظر بابا دوبلو.توفيق الحكيم وعمله الأدبي.ضمن ملحق السلطان الحائر.ص:256

والإيحاء المناسبين للموضوع المتعلق بالبحث عن جوهر الحقيقة والمعرفة المطلقة. حيث يقول جورج ليكونت في مقدمة الطبعة الفرنسية للمسرحية: << كان لا بد من شاعر يجرؤ على وضع إحدى المأساتين العظيمتين للإنسانية في هذا الإطار الضيق.وكان مما لا بد منه أن يكون هذا الشاعر شرقيا دقيق الحس،خصب القريحة كتوفيق الحكيم ليروض الصعب في مثل هذا العمل بهذا الوشي الفني العربي البارع **Habiles arabesques** الذي لا يزال يدهش ذهننا الديكارتي بعض الدهش،قبل أن يفتنه كل الفتون...>> [1].

ويعني لكونت بالمأساتين العظيمتين؛داء القلق الذي لا شفاء منه،وضرورة هذا القلق الباعث على البحث المتصل،وعلة الغريزة التي تدفع كل جيل رغم الهزائم أن يتواصل مع الجيل الذي يليه ليدخل معترك الحياة بأمل كبير[2]،وبذلك يتحقق تواصل الأجيال.

والحقيقة مثلها مثل الطبيعة لا تكشف عن كل أسرارها وكأنها شهرزاد التي لا تحكي كل قصصها في ليلة واحدة،بل تحكيها بالقدر الكافي لإذكاء نار الترقب،وبأسلوب مشوق يبقي على الاستمرار والتطلع الذي يوصلها إلى صباح آخر،ويوم آت يفسح المجال للحياة من جديد،لتشوق شهريار إلى الحكاية في الليلة القادمة،وبهذا فالتلاحم والتواطؤ بين الشكل والمضمون قويان في المسرحية،مما يجعلها تمتاز بالخاصية التعبيرية حسب مصطلح تعادلية الحكيم.

وشهريار في المسرحية قد شبع من ملذات الجسد ومسرات العاطفة، يقول:<< ما قيمة عمري الباقي؟لقد استمتعت بكل شيء،وزهدت في كل شيء>> [3]

----

1 ـ توفيق الحكيم.شهرزاد.مقدمة الطبعة الفرنسية.ص: 7

2 ـ ينظر نفسه ص: 6

3 ـ نفسه ص: 63

وتطلعنا المسرحية عليه وقد صار عقلا صرفا بعدما تجاوز مراحل الحس والشعور، حيث انقطع للتفكير والتأمل ،يقول العبد :

ـ وما باله يطيل النظر في السماء كعباد النجوم... ؟

الجلاد

ـ ذلك شأنه في مثل هذا الوقت من كل ليلة.وأحيانا يقضي الليل كله ساهرا جامدا كما ترى[1].

ويؤكد شهريار أنه لا يريد شيئا غير المعرفة:

ـ إني براء من الآدمية.براء من القلب.لا أريد أن أشعر.أريد أن أعرف[2].

وتؤكد شهرزاد لشهريـار أنه لا شيء يستحق المعـرفة،وأنه ربما ليست هنا حقيقة على الإطلاق حتى يستطيع أن يتوصل إليها،وأن كل ما يفعله المرء هو إسقاط ذاتيته على الأشياء ويعكس بالتالي حقيقة نفسه لا غير ،يقول لها شهريار:

ـ أنت تعرفين.تعرفين كل شيء.أنت كائن عجيب،لا يفعل شيئا ولا يلفظ حرفا إلا بتدبير،لا عن هوى ومصادفة. أنت تسيرين في شيء بمقتضى حساب، لا ينحرف قيد شعرة،كحسـاب الشمس والقمر والنجوم.مـا أنت إلا عقل عظيم...!

فترد شهرزاد باسمة:

ـ أنت يا شهريار تراني في مرآة نفسك.[3]

فشهرزاد هنا هي رمز الطبيعة التي تحكمها قوانين سرمدية،ورمز المعرفة الكلية التي لا تكشف عن نفسها النقاب ولا تسلم أسرارها لأحد[4].

----

1 ـ نفسه ص:20

2 ـ نفسه ص:65

3 ـ نفسه ص:71

4 ـ ينظر د.محمد مندور.مسرح توفيق الحكيم ص: 64

واعتقد شهريار أنه لكي يتحصل على المعرفة لا بد أن يرحل في كل مكان بحثا عن الحقيقة ويناشد المطلق،وقد طاف بالأقطار،وجاب الأمصار لكنه عـاد مكدودا مصابا بمرض عضال هو مرض الرحيل،يقول:

ـ أصبت.هو مرض الرحيل!كما تقولين.من استطاع تحرير جسده مرة من عقال المكان،أصابه مرض الرحيل،فلن يقعد بعدئذ عن جوب الأرض حتى يموت[1].

وبسبب هذا التنقل واللاستقرار وتحدي أطر المكان،غدا شهريار معلقا بين السماء والأرض،لأنه أراد الخروج عن نواميس الحياة والطبيعة فصار أحق الناس بالخروج منها إلى الأبد كالشعرة البيضاء التي ينبغي أن تقتلع من الرأس[2].

إن شهريار مؤمن بقوة العلم إيمانا مطلقـا،وواثق في الخلاص بذكـائه وعقله،لكن رحلة المعرفة تكشف في النهاية أن الثقة ليست سوى غرور مقيت، وتنم عن جهل كبير يبدأ بأقرب الأشياء إلى الإنسان، فشهريار الذي جاب الدنيا بحثا عن المعرفة عـاد ولم يعرف شيئا،بل يكتشف أنه لم يعـرف أقـرب الناس إليه أي شهرزاد.وأكتشف أيضا أن الأشياء التي يبدو أننا عرفناها هي الأشياء التي نجهلها أكثر،والأشياء التي تبدو شفافة وواضحة هي في الحقيقة معتمة وغامضة :

ـ تبا للصفاء وكل شيء صاف...! لشد ما يخيفني هذا الماء الصافي...!ويل لمن يغرق في ماء صاف ...! [3]

ويقول شهريار أيضا عن شهرزاد وصفاء عينيها كحوض المرمر:

ـ قناعها منسوج من هذا الصفـاء.السماء الصـافية،الأعين الصـافية المـاء الصافي.الهـواء،الفضاء،كل ما هو صاف!ما بعد الصفـاء؟؟إن الحجب الكثيفة

----

1 ـ توفيق الحكيم.شهرزاد.ص:90

2 ـ ينظر د.محمد مندور.مسرح توفيق الحكيم.ص: 66

3 ـ توفيق الحكيم.شهرزاد.ص:64

لأشف من الصفاء ![1]

والحكمة التي يمكن استخلاصها من هذه الرحلة هي أنه على الإنسان أن يقنع ويعيش الحياة في أطرها الطبيعية.أما مشكلة شهريار فإنه وضع نصب عينيه هدفا كبيرا بل رنانا هو المعرفة،كشأن جميع أبطال الحكيم،الذين يضحون بكل شيء من أجل الهدف،لكنهم في النهاية يدركون أ م أضاعوا حتى الهدف[2].
فشهريار الذي يتعلق بالسماء ويدرك أ ا أبعـد ما تكون عنه،يقـرر العودة إلى الأرض،لكنه لن يهنأ ا كمن رضي ا منذ البداية.

ومهما اعتقد الإنسان أن بإمكانه التعلق بالسماء،يتجلى لـه في النهاية أنه كمن لم يغـادر الأرض،شأن حكاية القرد والحكيم بوذا.فقد زعم قرد أن البراعة تجسدت فيه،وأن الحذق ليس سوى معنى من معانيه،وأنه أحق بمكان علوي لا يدانيه فيه مخلـوق،فدعاه بوذا وامتحنه بقوله: إذا استطعت أن تقفز من راحتي اليمنى بوأتك عرشا لا يضاهيك فيه أحد،وإن عجزت أعدتك إلى الأرض. فقبل القرد التحدي وجمع كل قوته وقفز قفزة كالسهم في السمـاء حتى بلغ مكانا به خمسة أعمدة تكـاد تمس السحـاب،قال:إني بلغت إلى آخر العالم، سأعود إلى بوذا لأخبره بذلك،وترك أثرا على العمود الأوسط الشاهق،فلما رجع إلى بوذا يطالبه بالوفاء بما وعد،أكـد له بوذا أنه لم يغادر كفه قط،وأن الأعمدة الشاهقة ما هي إلا أصابعه،وقد أظهر لـه بوذا ذلك الأثـر الذي تركـه على سبابته، فبهت القرد [3].

ويؤكد الحكيم أن ذلك القرد هو رمز العقل البشري النشط البارع،الذي

----

1 ـ نفسه ص: 65

2 ـ ينظر د.أحمد عتمان. المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم.ص:180

3 ـ ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب.ص:84،83

يوهمنا أحيانا أنه مصدر الحركة الكبرى في الوجود،بيد أنه سـرعان ما يتأكد عجزه المطلق أمام القدرة الإلهية الكبرى،وأنه ليس أكثر من قفزة القرد في راحة بوذا[1].

إ ا صورة أخرى لقصور النظرة،نظرة الإنسان الذي يظل يدور في مسار مغلق وحلقة مفرغة،إذ كلما شعر أنه قطع شوطا بعيدا عاد إلى نقطة البداية: << كل ما يكبر ترجعه ـ يقصد الطبيعة ـ إلى الصغر..كل غـاية تتبعها بداية إلى متى هذه الدائرة التي لا مخرج منها؟>>[2]

ويؤكد الدكتور أحمد عتمان أن هذه النظرة تعكس فلسفة يونانية قديمة هي "عجلة الحظ" التي تحدث عنها أتباع فيتاغورس،وجسدها في العهد الروماني الكاتب المسرحي سنيكا،الذي يقول في إحدى رسائله :<< فجميع الأشياء متصلة بعجلة تلف ا في دورا ا فالليل يسـابق النهار،والنهار يلاحق الليل،والصيف ينتهي بالخريف الذي يتبعه الشتاء والأخيرة تستلم بدورها للربيع.هكذا كل الأشياء تذهب لتعود.إني لا أصنع شيئا ولا أرى شيئا جديدا فآجلا أو عاجلا سيصاب المرء نفسه بالدوران أيضا.>> [3]

وتتضح المفاهيم التعادلية في مسرحية "شهرزاد"من خلال هذه الثنائيات الكثيرة،القلب العقل،الروح والجسـد،المرأة الرجل،الصفاء والضباب وغيرهـا، ويتجلى أيضا الحل التعادلي من خلال مفهوم الخير والشر والجزاء،فالعبد الذي يخون لا ينبغي أن يعـاقب بعدالة القصة الشـعبية أي قتله مع الزوجة الخائنة في

----

1 ـ ينظر نفسه ص:85

2 ـ توفيق الحكيم.شهرزاد.ص:159

3 ـ ينظر د.أحمد عتمان.المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم.ص:184

فراش الخيانة،بل الحل أو القتل التعادلي يتمثل في عتقه[1].

وتتجلى خـاصية التفسيرية في "شهرزاد" شأن الكثير من المسرحيات الذهنية عند الحكيم في أ ا تبرز قضية إنسانية تتعلق بمصير الإنسان ووجوده في علاقته بالحرية والمعرفة،وتؤكد أنه لا يمكن للمرء أن يعيش عقلا خالصا،أو أن يهجر الحياة دون أن تموت فيه الحياة[2].

ويـرى الأسـتاذ مصطفى عبد الغني أن "شهرزاد"تكشف الاختلال في حضارتنا الحديثة،حيث وصل الاهتمـام بالعلم إلى تناسي الخلق،وتعكس الواقع المتمثل في الأزمة الاقتصادية التي كان العالم في سبيل الدخول إليها[3].

وإن شخصيات المسرحية ما هي إلا رموز لنوازع الإنسان وملكاته،فالعبد رمز الشهوة المتقدة والوزير رمز العـاطفة الجياشة وشهريار رمز العقل النهم إلى المعرفة،حيث ينبغي لهذه المكونـات أن تتوازن لدى الإنسان،وألا نجعل إحدى هذه الملكات تطغى فيحدث الاختلال واللاتعادل،وتصير تلك القوة قوة مدمرة للإنسان نفسه[4]،كما حدث مع شهريار،ومغزى الرسالة الذي يمكن استخلاصه من هذه المسرحية أنه على الإنسان أن يعرف كيف يوازن بين ملكاته،ويحسن توجيه نزواته،و ذا تتكامل النوازع الإنسانية وتستقيم الشخصية.

----

1 ـ توفيق الحكيم.شهرزاد.ص:156

2 ـ د.محمد مندور.مسرح توفيق الحكيم.ص: 67

3 ـ مصطفى عبد الغـني.شهرزاد في الفكـر العربي الحديث. دار الشروق بيروت لبنان.ط1. 1985ص:44

4 ـ لوسي يعقوب.عصفور الشرق.ص:67

ب ـ يوميات نائب في الأرياف: تعرية الواقع

أن تكون مسرحية "شهرزاد" المنتمية إلى المسرح الذهني عملا يحمل صفة التفسير التي تغنى ا الحكيم في التعـادلية،أمر واضح،لكن كـيف تكون رواية "يوميات نائب في الأرياف" المستوحاة من جلسات المحاكم وملفات القضاء عملا تفسيريا؟وهل يمكن لعمل يقلع من واقع الريف المصري أن يتسم بسمات الأدب الإنساني ؟

تفتتح "يوميات نائب في الأرياف" بجريمة الاعتداء على قمر الدولة علوان بعيار ناري،ويبلغ الخبر وكيل النيابة الذي أصيب بتعب شديد والتهاب في الحلق، وقد تمنى أن تنام الغرائز البشرية في تلك الليلة فلا تقع جريمة تستدعي تنقله،وأبت الغرائز أن تنام أو تدع الوكيل أن ينام.لكن الإشارة التي تلقاها النائب كانت تدل أن القضية لن تطول،مادام الضارب مجهولا والمضروب لا يتكلم،والشاهد الوحيد هو الخفير الذي سمـع صوت العيار الناري فتنقل على وجل إلى مكـان الجريمة بعدما فر الجـاني،فلم يجد غير جثة الضحية.

ونكـاد نعرف الفصل في هذه القضية،ما دام وكيل النيابة ينوي حفظها وتقييدها ضد مجهول مثلما يحدث مع معظم القضايا،لولا انضمام الشيخ عصفور إلى فريق التحري في الجريمة،وهو شخصية غامضة غير محددة الوظيفة،وقريب من الجنون،لكنه يتفوه بالحكمة،وينطوي كلامه المثقل بالرموز على كثير من الحقائق. فبعد أن يعاتب ا موعة التي كانت ستنطلق إلى التحقيق من دونه،ينطلق في الغناء:

ورمش عين الحبيبة يفرش على فدان... [1]

----

1 ـ توفيق الحكيم.يوميات نائب في الأرياف.دار الكتاب اللبناني.بيروت لبنان ط1 .1974 .ص:18

وحينما يصل الوكيل إلى مكان الجريمة يعتني بالشكليات كما في العادة بدل الأمر بالبحث عن الجاني،لأن الديباجة هي كل شيء في نظر المسؤولين على العدالة،وهي الشهادة على إتقان العمل،أما ضبط الجاني فأمر لا يسأل عنه أحد . ولذا أخذ يملي على الكاتب أوصـاف الإصابة وملابس ا نى عليه وغير ذلك، ويذكر أنه انشغل مرة بتدوين مثل هذه التفاصيل الشكلية،وجعل يصف ملابس ا نى عليه ونعله بدقة وبراعة،حتى إذا فرغ من ذلك،انحنى على المصاب فوجده قد فارق الحياة.

نقل قمر الدولة المصاب إلى المستشفى،وهو لا يقـوى على النطق بكلمة واحدة،مما يؤمن عدم الإشارة إلى الجـاني وفتح مجـال للتحقيق،ولـذا مضى التحقيق في شعـاب مظلمة لا أمل معها في الوصول إلى شيء[1]،لا سيما أنه لا يوجد من أهل الضحية سوى أم عجوز مريضة،وغير زوجـة ماتت منذ عامين وأخت زوجته الصبية ريم التي تعيش معه.ولهذا سأل المأمور الذي أوى إلى حجرة بدار العمدة الوكيل السؤال المعتاد بينهما :

ـ القضية على الحبل؟

ويعني هل عرف الجاني؟

فيرد الوكيل :

ـ القضية على السرير! [2]

وهي جملة اصطلاحية تعني أن القضية ميتة ومقيدة ضد مجهول.

بيد أن الشيخ عصفور يطلق إشـارة موحية،بالنسبة لوكيل النيـابة على الأقل،فحرك القضية من جديد،حيث قال:

----

1 ـ نفسه ص:15

2 ـ نفسه ص:16

فتش عن النسوان
تعرف سبب الأحزان[1].

وتدبر الوكيل كلامه فلم يجد للنساء عـلاقة بالقضية ما عدا الصبية ريم، فأمر أن تحضر،وبحضورهـا دبت الحياة في القضية وفي من حولها،واستيقظت في الوكيل نزعة الفـن لتتغلب على كل شيء؛فهو لم يـر في الريف أجمل من ريم وجها ولا أرشق قدا،وقد وقفت بعتبة الباب في لباسها الأسود الطويل كأ ا دمية من الأبنوس طعمت في موضع الوجه بالعاج[2] .

وينشط الجميع بعدما كانوا في خمود تام،ويصف الوكيل،أي الحكيم،ذلك بقوله:

ولأول مرة يرتج علي في "التحقيق"فلم أدر كيف أسألها...ولم يرها الكاتب،فقد كان موقفها خلف ظهره... فلما لحظ صمتي ظن بي تعبا،فغمس القلم في الدواة ورفع رأسه إليها،وهو يسألها:

ـ اسمك يا بنت؟

فما إن وقع بصره عليها حتى حملق فيها ولم يعد إلى الورق... [3].

وقد صعق بجمالها المأمور أيضا،والشيخ عصفور الذي أقعى كالكلب ينظر إلى الفلاحة الحسناء فاغرا فمه...[4]

ولم يأت استجواب الفتاة بشيء جـديد ينير درب البحث عن الحقيقة، لتسير هذه القصة الأسـاسية مع قصص أخـرى صغيرة ومتنوعة،تتفق كلها في الحكم الذي يشملها؛حكم متعجل يـدين المتهم دون أن يقنعه القضـاء بصحة

----

1 ـ نفسه ص:18

2، 3 ـ نفسه ص:20

4 ـ ينظر نفسه ص:20

الحكم.

ويوغل الحكيم في تعرية جور العدالة،على ج الواقعية الاجتماعية،فوكيل النيابة الذي يمثل العـدالة لا يؤمن ا ولا يثق في جديتها،ويحـاول أن يسترق هنيهات من النوم أثناء المحاكمات،ولا يوقظه سوى صوت القاضي وهو يطلب رأي النيابة.

ويمثل القاضي نفسه هذه الصورة الساخرة والمضحكة لما آلت إليه العدالة، فهو كثيرا ما يكمل الحكم في القضايا على رصيف محطة انتظـار القطار،حيث يتنقل الكـاتب ومعه الحـارس يجر المتهم في الأغـلال،ويتبعهما المحـامي إلى المحطة لينظر القاضي في القضية،ويصدر حكمه قبل دقيقتين من موعد انطلاق القطار،وتكون قدمه مرات على الرصيف والأخرى في العربة الأخيرة،وهو يقول ـ رفض المعارضة واستمرار حبس المتهم... [1]

وتطلعنا القضايا الفرعية على شيء واحد هو الحكم الجائر الذي لا يفهمه المتهم،ويعتبره شيئا هبط عليه من السماء،مثلما اعتبر الأهالي كيس الملابس الذي عثروا عليه في الترعة هدية من السماء،لكن الحكومة عـاقبتهم بالسجن،يقول:<< ومضت الأحكام في جميع القضايا على هذا النحو،ولم أر واحدا من المخالفين قد بدا عليه أنه يؤمن بحقيقة ما ارتكب...ولطالما سألت نفسي عن معنى هذه المحاكمة،أنستطيع أن نسمي هذا القضاء رادعا والمذنب لا يدرك مطلقا أنه مذنب...؟>> [2]

و يحكم ظلما وقسوة على الفلاح الذي أكل قمحه،بعدما عينته العـدالة

----

1 ـ نفسه ص: 90

2 ـ نفسه ص:32

حـارسا على تلك الغلة،و تم الحجز عليها إلى غـاية تسديد مال الحكومة.ولم يصدق العسكري الذي قاد الشيخ إلى السجن أذنه بأنه سمع مثل هذا الحكم[1].

ويرى وكيل النيابة،بأن هؤلاء الفـلاحين كانوا فريسة للقانون المستورد، بينما يصر القاضي أنه على الفلاحين فهم القانون،لكن الحقيقة أن القـانون هو الذي عجز عن فهم الفلاحين[2].

وتسير السلطة في اتجاهين كلاهما جائر،تضرب على يد من تشاء بسلاح القانون في الوقت الذي تريد،وتسكت في أغلب الأحيان عن ملاحقة الجاني،ولهذا من الحكمة عدم ا ازفة،فيد السياسة القوية تتحكم في كل شيء[3].

و ذه التعرية قدم الحكيم نقدا تجاوز في حدته "الواقعية الاجتماعية" في الأدب الأوروبي،والتي تنتقد الأوضاع جزئيا وترى الحل الإصلاحي ممكنا[4]،بينما الصورة قاتمة عند الحكيم الذي يقدم نقدا شاملا ،لا يمكن أن ننتظر معه حلا أو نرجو إصلاحا.فهذا الريف الذي كان في نظر الأدب الرومانسي في"عودة الروح" ملاذا آمنا وموقعا طوبويا،صار في نظر الواقعية النقدية موضعا للفساد الرسمي.

وتأتي الانتخـابات وتزداد أوضاع العدالة تعقيدا وتأزما،فالمأمور صـار صاحب نفوذ لأن علاقته وطيـدة بالوزير الجديد،وحينما يأتي إليه وكيل النيابة يحثه على مواصلة البحث في جريمة قمر الدولة علوان،يرد:

ـ المركز مش فاضي اليومين دول للخنق والحرق.

----

1 ـ توفيق الحكيم.يوميات نائب في الأرياف.ص:86

2 ـ ينظر كلاديفيا أود.فاسيلفيا ضمن ملحق السلطان الحائر.ص:233

3 ـ ينظر توفيق الحكيم.يوميات نائب في الأرياف.ص:118

4 ـ ينظر د.غالي شكري.ثورة المعتزل ص:173

ـ عجايب ...انتم لكم شغل غير المحافظة على الأمن؟!..
فيرد المأمور مستنكرا وموضحا:
ـ نترك الانتخابات ونلتفت للخنق والحرق؟...[1]
ويؤكد المأمور بأنه مطالب في تلك الأيام بمتابعة شؤون الانتخابات لا غير.
وتعبث السياسة بكل شيء،بعدما يستفحل أمر المأمور الذي يوجه العمد كما يشاء،ويعاقب بالحبس من يخرج عن طاعته.

وتتلازم الشاعرية والسخرية في الرواية لإبراز الشقاء المعشش في الريف، وتتولى قوة الفن المحافظة على معنى الأشياء ورموزها.بينما تكشف السخرية مرارة المواقف.

وحينما تفقد الرموز سحرها وإيحاءها يترك ا ال للتعرية الفاضحة والمخيفة،وهو ما جعل الوكيل المساعد يعود مصفر الوجه من عملية تشريح الجثة،مثلما حدث للحكيم لما حضر التشريح لأول مرة،وعن ذلك يقول:
ـ ...هذا الشاب الرقيق الذي خرج بالأمس من بين الكتب؛تلك الكتب التي أرتنا وأفهمتنا أن الإنسان شيء عظيم،إنه محور الكون،وأنه المصطفى الملحوظ دون بقية خلق الله بعناية الخالق الأعظم،وأنه الكائن النوراني الذي سوف يبعث؛ هذا الإنسان لم يتح لكثير من الناس أن يطلعوا على تركيبه من الداخل؛فإذا ما اطلع أحدنا على ذلك سرت في نفسه صدمة...[2]

أما الحكيم فقد صـار بالممارسة لا يهزه منظر الجثث حتى وهي تتعرض لمنشار الطبيب الذي ينشر عظـام الجمجمة بحثا عن رصاصة،وقد صارت الجثة أمامه مثل سـاعة حائط كبيرة مدة يريد مشـاهدة آلا ا وتروسها وعجـلا ا

----
1 ـ توفيق الحكيم.يوميات نائب في الأرياف.ص:117

2 ـ نفسه ص:153،152

وأجراسها.[1]

ومع كل ذلك يبقى الحكيم حريصـا على صون الجمال من الابتذال،فلما عثر على جثة ريم في الترعة،أمر بالتشريح أول الأمر،لكن نزعة الفن سرعان ما جعلته يتراجع،وعن سبب ذلك يقول على لسـان وكيل النيـابة:<< لا لأن ريم مفتاح من مفتاح القضية،بل لأ ا كانت صورة بديعة هزت نفوسـنا جميعا؛ عاقلنا ومجنونا،ومخلوقا منحنا أويقات حلوة ولحظات مشرقة،ونسيما عليلا هب على صحـراء حياتنا العاطفية ا دبة في هذا الريف القفر..>>[2] ،ولهذا أبى أن يشرح بل أبى أن يمزق هذا الجمال،ويطلع على ما بداخله فأمر بالدفن الفوري.

وأمعن الحكيم في تقصي آثار الفساد وتعريته،مما لا يدع مجالا للشك أن الحل الجزئي لا يفيد،ومع ذلك يعتبر الدكتور غالي شكري أن الحكيم لا يصل في هذه الروايـة إلى مستوى الواقعية الثورية عند بريخت الذي ينشغل باكتشاف القوانين العامة للمجتمع[3].

وقد ركز الحكيم في الرواية على النموذج أو الفرد فغاب ا تمع الذي لا نكاد نرى سوى أفراده يسـاقون إلى المحكمة،حتى وإن كان ا تمع متكونا من الأفراد،ويوغل الحكيم في تبئير "**faucalisation**"نموذج الفلاح الذي يرمز في نظره إلى الروح المصرية الخالدة بجذورها العميقة ذات العصارة الأبدية[4]،ولهذا أيضا ذهب الحكيم إلى أن عمله يتميز بالتفسيرية ويحمل المعـاني الإنسانية،التي لا يرى

----

1 ـ ينظر نفسه ص:156

2 ـ نقسه ص:158

3 ـ ينظر د.غالي شكري.ثورة المعتزل ص:176

4 ـ توفيق الحكيم.أحاديث مع توفيق الحكيم.ص:190

الحكيم تعارضا بينها وبين المحلية:<< كل أدب محلي متعمق في جذوره من حيث إلمامه بكل الجذور الإنسانية فيه،فإنه لا بد أن نجد صداه في العالم كله لأن المحلي هو في الحقيقة إنساني قبل كل شيء ولكنه متطور من النظرة التي يراها فرد في مكان ما وزمان ما،وحيث أن الأفراد في كل مكان هم من الأسـرة الإنسانية الواسعة فمن يتعمق بدراسة فرد من هذه الأسرة في مكان ما لا بد أن يجد صداه في أي مكان آخر ..>> [1]

و أتاح الانتقاد الواقعي المجال الواسع للحكيم حتى يفضح أطماع الإنسان وشروره،ويصير التعسف والتملق للسلطة الشيء المميز في هذا الريف المهجور لينطبق على المدن بل وينسحب على المعمورة كلها،وهو ما يعطي لهذا العمل الإبداعي صيغة تفسيرية تنفذ إلى عمق الوجود الإنساني،وجعل الناقدة الروسية كلاديفيا أود فاسيلفانا تقول :<< إن عودة الروح ويوميـات نـائب في الأرياف تستحق مكانا عاليا في الأدب العالمي الحديث>> [2].

لكن واقعية هذه الرواية،لم تتح إبراز الطبع الإنسـاني كما في "أوديب ملكا" لسوفوكليس،أو يرصد الحـالة النفسية العميقة للمجرم كما في "الجـريمة والعقاب" لدستوفيسكي.
لنؤكد أن التفسيرية عند الحكيم تجلت أكثر في أعماله الذهنية رغم تركيزها،كما تقدم،على الأفكار المجردة التي تفتقر من جانبها إلى قليل من واقـعية "يوميـات نائب في الأرياف".

----

1 ـ نفسه ص: 251،250

2 ـ ينظر كلاديفيا أود.فاسيلفيا.ملحق السلطان الحائر.ص:227

ــــ الفصــل الثالــث ــــــ

أجيــال الأدب

تبدأ أجيال الأدب طريقها في أغلب الأحيان بارة وتكمله عاقة.إذ ينشأ الأديب على أدب الأجيال التي سبقته،يطالع كنوزه ثم يحاول تقليده،حتى إذا شعر بقدرته على الطيران والتحليق بمفرده انقلب على ذلك الأدب بحجة أن الزمن قد تجاوزه.

وأحيانا يلوم جيل الشباب أجيال الآباء على عدم مراعاة توجهات الجيل الجديد وميوله،وينعتهم بالتعسف في فرض أفكارهم بيد أنه لما يكبر الأدباء الشباب يكررون ذلك مع الأجيال التي تليهم،فهل ينطبق هذا أيضا على الحكيم ؟.

1 ـ صراع الأجيال

تسود علاقة صراع بين الأجيال بسبب اعتقاد كل جيل بصواب رأيه،فالجيل القديم يرى أنه صاحب تجربة وحكمة،وعلى الجيل الجديد أن يفهمه ويأخذ برأيه الصائب الحكيم،أما الجيل الجديد فيعتقد أن زمن الجيل القديم قد ولى وأن الحياة الحديثة شهدت تطورات وعرفت تغيرات ليس في مقدور الجيل القديم فهمها،وعليه الابتعاد وفسح ا ال للجيل الجديد لكي يعيش وفق أفكاره الحديثة الصائبة.

ويرى الحكيم أن أسباب الخلاف تقع على عاتق الجيل القديم،لأن الجيل الجديد انصاع في البداية للجيل السابق الذي يرى أنه صاحب الحق بقوة تجربته في تكييف الحاضر وتشكيل المستقبل،وأطاعه في ذلك إلى أن قامت الحروب، فكان الشباب وقودها وتفطن أن كل ذلك وقع بتوجيه الجيل السابق،فأخذ

الشباب يتساءل:أين قيمة التجربة إذن؟ 1

ويرى الحكيم أنه حينما يتسـع الشرخ بين الأجيـال،ويحدث التـصادم بينهـا،يحس كل طـرف أنه غريب على هـذا ا تمع وبريء منه،ويـفـضي ذلك إلى أن يتنصل كل جيل من المسؤولية الملقاة على عـاتقه،وفي ذلك أكـبر الخطر2.

يتفق الجيلان القديم والجـديد،في نظر الحكيم،حول ضرورة التطور،لكن الخلاف ينشب بينهما حول طريقة تجسيد ذلك،ويورد الحكيم رسالتين إحـداهما لشخص من أبناء الجيل الماضي يتذمر من الجيل الجديد الذي أعطى لنفسه حرية لا حدود لها فصار يزعج الآخـرين في كل مكـان،وكيف تفسخت الأخلاق وانقلبت المفاهيم والموازين فصارت الحياة في نظره جحيما لا يطاق3.

والرسالة الثانية لشاب من الجيل الجديد يشكو فيها الآبـاء وتقـصيرهم، ويحملهم المسؤولية إزاء ما وقع فيه الأبنـاء من أخطـاء؛ويرى أن الجيل الماضي لم يعرف كيف يقود من تلاه إلى بر الأمان،بل أخافه مـن الـتفكير والتطـور الإنساني وتركه حـائرا مترددا،وكـأنه يريد أن يعود به إلى الـوراء ليعـيش الماضي بدل الحاضر،ولذا لن يطيعه الجيل الجديد لأن من يتخلف أو يمـشي إلى الوراء تـدوسه عجلات مركبة الحضارة4.

ويبدو موقف الحكيم قريبـا جدا من موقف الدكـتور طه حسين،الذي

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم.ثورة الشباب.ص:91

2، 3 ـ نظر توفيق الحكيم.فن الأدب.ص:278

4 ـ نفسه ص:280

يعطي الحق لجيل الشباب أن ينتج أدبا يعبر عن حياته،لأن الحياة قد تغـيرت من حوله،وعلى الأدب أن يعبر عن هذه الحياة الجديدة ويصور حقائقها[1].

ولا عجب أن يصدر هذا الـرأي عن عميد الأدب العربي الـذي يقول بنظرية الانعكاس،أي أن الأدب مرآة للحياة الاجتماعية والثقافية والـسيـاسية، ففي نظره لا يكون الأدب أدبا حتى يصور حياة الناس [2].

ويـرى الحكيم أن الخـلاف الذي يبدو أمرا طبيعيا بين الأجيال بسبب اختلاف الرؤى وتباينها،انقلب إلى ثورة بينها في كل مكان،وانمحت الحدود بين الحرية والنظام،والحق والواجب.وضاعت القيم وفسـدت العلاقات بين الأجيال وانفصلت حلقا ا،وانعدم التعاون بينها[3].

بينما يرى الدكتور محمد غنيمي هلال أن للجيلين القديم والحديث يدا في نشوب الصراع بينهما،وإشعال فتيل معركة التجديد والمحافظة،فا ددون يدعون إلى إعادة النظر في كل قديم والتفتح على آثـار الأمم الأخرى،ودعـاة المحافظة يسدون آذا م أمام كل جديد بدعوى المحافظة على التراث والأصالة،ويزعمون أن الآداب والفنـون لهـا صبغة وطنيـة،وفي استيراد الآداب والفنون الأجنبية خطر كبير على المقومات الوطنية والقومية[4].

ويذهب الدكتور غنيمي هلال إلى أن التطـرف يميز هذه المعـركة التي

----

1 ـ ينظر طه حسين.خصام ونقد.ا موعة الكاملة.ص:562

2 ـ ينظر نفسه ص:555

3 ـ ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب.ص:280،279

4 ـ ينظر د.محمد غنيمي هلال.الأدب المقارن.دار العودة بيروت لبنان.1983.ص:112،113

ينتصر فيها تيار التجديد،الذي يعود بدوره إلى الهدوء والاعتراف بفضل الأجيال التي سبقت جيله: << وفي الحق يظهر هذا التطرف بين معسكري القديم والجديـد طابعا عـاما في معارك التجديد جميعـا.والتجديد ثورة،ومألوف التطـرف في عهود الثورات في الأعم الأغلب من حـالاتها،وحين تكون أسلحتها عقلية فنية محضة.ولا يلبث أن يتـم الظـفر لدعاة التجديد،فتعتدل لهجتهم،ويعرفون فضل القديم في عصـره.ويتجـلى آنذاك حـرصهم على إغنـاء قديمهم المـوروث بالطـريف المكتسب.>> [1]

وبخصوص معركة القديم والجـديد،يرى طه حسين أن للتجديد أصـول وشروط،حيث يحتاج المجدد إلى الاتصال بالقديم اتصالا يطول أمده، وتتوارثـه أجيال وأجيال قبل أن يظهر أثره،وقبل أن تصبح هذه الأجيـال متأصـلة فيـه قادرة على التجديد كما جدد أصحاب تلك الحياة الطارئة من قبل[2].

ويرى عميد الأدب العربي أن انتصار التطور والتجديد حتمية،وأن الـزمن يمضي إلى الأمام مهما كانت حجة أنصار القديم:<<نختصم في الجديد والقـديم، ونسرف في الخصومة،ونغلو في التفسير والتأويل على حين يدفعنا الزمان في طريق التجديد دفعا لا سبيل إلى الإفلات من قوته.>> [3]

وبعد أن يبين طه حسين أن الأخذ بالجديد في الحياة المادية أيسر بكثير من الأخذ به في الحياة العقلية،يؤكد أن التجديد لن يتحقق إلا بعد الفهم والتعمق والدرس الطويل والتمرن على هذا كله وقتا طويلا،وربما قد يتجاوز حياة الفرد إلى حياة

----

1 ـ ينظر نفسه ص:114

2 ـ ينظر طه حسين.التقليد والتجديد.المجموعة الكاملة.المجلد السادس عشر. الشركة العالمية للكتاب الدار الإفريقية العربية.بيروت لبنان.د ت ص:411،412

3 ـ ينظر طه حسين.فصول في النقد والأدب.المجموعة الكاملة.ص:414

الجيل بأسره[1].

ويرى الحكيم أن من حق الجيـل الجديد أن يدخل معترك الحياة الجديدة السريعة،التي جرفت حتى الجيل الماضي في بعض الأحيان،والذي ليس من حقه إنكار حق الجيل الجديد في الحياة الحديثة،ولا في مقدوره أن يوقف عجلة الزمن. وتتطابق آراء الحكيم بذلك مع آراء طه حسين،لكنه يحصر المشكلـة في نوع العـلاقة بين الجيلين التي يطبعها غـياب التعـاون والاحتـرام بينهما،ويسود مكان ذلك منطق المواجهة والتحدي.

وطبيعي جدا أن يحدث هذا التوافق بين الحكيم وطه حسين في الرأي حول تعاقب الأجيال والتجديد،فهما من جيل واحد اطلع على كـنوز الثقافة الغربية و ل منها،كما كان تميزهما الثقـافي ثمرة الجهـد النهضوي الذي يمـثله جيـل الطهطاوي والمويلحي والبارودي ومحمد عبده[2].

وقلما نجد أديبا من جيل الحكيم لا يولي للغـرب اهتمـاما إما انتقادا أو انبهارا،ولذا كثيرا ما بحث عن الطرق التي تمكن الأدب العربي من بلوغ المكانـة التي وصل إليها الأدب الغربي المتطور.كما اتخذت معركة التقليد والتجـديد عند الحكيم مفهوما آخر أو تسمية أخرى هي "جدلـية التراث والمعـاصرة".

فمن ناحية التـراث العربي،رأى أن التجديد يكون بصياغة أدب مصري حديث يراعي الخصوصيات المحلـية دون التنكـر للأدب العربي،لكنه يشترط ألا يحصر مفهوم الأدب،كما هو الشأن،عند أنصـار المدرسـة القديمة في المقـدرة

----

1 ـ ينظر نفسه.ص:412

2 ـ ينظر د.غالي شكري.الجيل والطبقة والرؤيا.ص:9

اللغوية،وهو ما ثار عليه الحكيم ومبدعون آخرون.

وتجلت جدلية القديم والجديد عند الحكيم أيضا في سياق اتصاله بالثقافة الغربية لا من حيث اعتبار الثقافة العربية قديمة راكدة والثقافة الغربية جديدة متطورة وواعدة،بل نظر إلى هذه العلاقة من خلال الجدل بين الكلاسيكية والحداثة التي راجت أثناء وجوده بفرنسا،وأكد أن المذهبين جديدان بالنسبة إليه،وأنه لا يفرط في كنوز الكلاسيكية،كما يجد في الحداثة أفضل تعبير عن اتجاهه في الفن والأدب[1].

ويعتقد الحكيم أنه ليس في الفكر والأدب الناضج ما هو قديم وما هو جديد،إذ يتساءل:هل أرسطو قديم أم جديد ؟وشكسبير هل هو قديم أو جديد[2]؟ وكأن الحكيم يقودنا إلى القول:إذا كان أرسطو مفكرا قديما فلماذا نعود كل حين إلى آرائه؟ أليس لأننا نشعر أنها تعبر عن قضايا تشغل فكرنا اليوم ؟وكذلك الشأن بالنسبة لمسرحيات شكسبير ألسنا نقرأها إلى الآن ونستمتع بها ؟فلماذا نعتبرها إذن من الماضي؟.

2 ـ تواصل الأجيال

يتصور الحكيم حياة الأديب سلسلة من المراحل تضارع سلسلة أجيال أدبية،ولا ينبغي له أن يتنكر لمرحلة من هذه المراحل،وعلى الأدباء في مرحلة النضج والشهرة،ألا يقطعوا الصلة بماضيهم الأدبي.

ويرى الحكيم أن مرحلة الشباب هي الأنسب للثورات في الأدب والحياة،ولذا

----

1 ـ توفيق الحكيم.زهرة العمر.ص:23

2 ـ ينظر د.غالي شكري.الجيل والطبقة والرؤيا.ص:100

كان جيل الشباب من الطبقة الوسطى هو من التف حول الثورة مثلما جـاء في روايته "عودة الروح".

ويذهب الحكيم إلى أن العلاقة بين الأجيال ليست كلها صراعا وتطاحنا، وأنه ينبغي أن تتواصل جهود كل الأجيال وتتكامل؛وعلى كل جيل أن يمد يده للجيل الذي يليه بالمساعدة والمؤازرة،وبذلك يصح كيـان الأمة،الذي ينبغي أن يكون مثل كائن سليم السلسلة الفقرية،وإذا لم يتم ذلك كان شبه كائن انفصلت حلقات وجوده فضعف وسقم،ولم يعد جديرا بالبقاء [1].

ويسعى الحكيم إلى أن يكون مسار العلاقة بين الأجيال في خدمة المستقبل واستشراف الغد فيقول:<< يجب أن نروض عيـوننا على أن تـرى الأشـياء والأشخاص في غدهـا،لا في حاضرها وحده،وأن نعرف كيف نبني المستقبل من خلال سطور الحاضر >> [2]

وهذا الدور الحضاري هو دور المفكرين من الجيل القديم قبل غيرهم،حيث عليهم أن يرسلوا نظرهم بعيدا،وأن يعدوا من سيخلفهم من الجـيل الجديد،وأن يمهدوا السبل أمام المواهب الجديدة لتنمو وتزدهر،وتؤدي واجبـها مستقبلا تجاه من يليها من الأجيـال،لأن إهمال فكر الشباب وأدبه يعني القضاء عليه[3].

وينبغي أن يسود روح التفاهم والتعاطف بين الأجيـال،لأ ا تلتقي في المصير عينه،وتعبر المراحل ذا ا،فالجيل القديم كان جيلا جـديدا بالنسبة لمن سـبقوه، والجيل الجديد اليوم سيغدو جيلا قديما غدا.ولذا يرى الحكـيم أنه من واجـب

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب.ص:266

2، 3 ـ توفيق الحكيم.ثورة الشباب.ص:19

المفكرين والأدباء التذكير أن ما اعتبر من مخلفات الماضي بالنسبة للجيل الجديد، هو جديد بالنسبة للأجيال القادمة[1].

فالنظر إلى تعـاقب الأجيال لا ينبغي أن يكون رهين صورة آنية،تختزل الماضي وتسقط من آفاقها الآتي،وتكون بذلك نظرة قاصرة لا تتمثل بشكل جيد وإيجابي مسار الأجيال التي بغير تفعيل حركيتها لن يكون هناك تقدم أو ازدهار.

ودعا الحكيم إلى التواصل بين حلقات الأجيال،وأن يكمل الجيـل الآتي عمل الأجيـال التي سـبقته:<< ..إذا كنـا قد اسـتطعنا أن نؤسـس ونـبني طابقا،فعلى الآخرين من أبنـائنا أن يرفعوا البنـاء ويعملوا على تقويتـه.هـذا واجبهم أما نحن فأرجو أن نكون قد أدينا واجبنا. >> [2]

ويمثل الحكيم حلقات الأجيال وتواصلها،بالدورة الطبيعية في عالم النباتات، فالثمرة تولد من الثمرة،والثمار اليانعة لا تكون فقط صالحة للأكل بل تنفع بذورا لإنتاج ثمار أخرى،فما أحرى أن يكون الإبداع كذلك :<< فالإبداع شيء حـي متحرك في الزمان والمكان،لا يتعلق بالماضي وحده،ولكنه كالشجرة يمتد ويتطور في مختلف الفصول،يبدل ويغير في أوراقه وفي مظاهر إيناعه وإثماره،ماضيه متصل بحاضره،وحاضره مرتبط بحبل مستقبله!... إن ا هودات تبنى فوق ا هودات... والمواهب تنبع من المواهب،والإبداع يؤدي إلى إبداع..والثمرة تخرج من الثمرة، وكل هذا في فلك يدور،ولا ينفك عن الدوران إلى آخر الأزمان!... >> [3]

ويؤمن الحكيم بواجب مسـاعدة الأقلام الجديدة الواعـدة على الظهور

----

1 ـ ينظر د.غالي شكري.الجيل والطبقة والرؤيا.ص:100

2 ـ نفسه ص:182

3 ـ توفيق الحكيم.ثورة الشباب.ص:18،19

والنبوغ،ويرى أن ذلك يدخل في صميم رسالة الأديب الذي نال حظه من النجاح،يقول:<< فحديقة الشباب تزخر بأزهار طيبة الأريج،لا سبيل هنا إلى تعداد صنوفها وألوا ا!... وكل ما أردناه هنا هو أن ندعم الأمل في غدنا الأدبي وأن نتساءل عن واجبنا إزاء هذه النخبة من أعلام الغد ـ أولئك الذين يمسكون بطرف الخيط من وجودنا ليصبحوا غدا امتدادنا ـ وأن نحاسب أنفسنا،نحن الذين تقدمناهم في حلقة الزمن،عما صنعناه من أجلهم،وعما يجب أن نصنع بالوارثين لنتائج جهودنا!..>> [1]

إنه إقرار جميل بواجب أخلاقي وحضاري قبل كل شيء،وهي نظرة تعكس الرؤية الايجابية لتكامل الأجيال بحيث يعد كل جيل امتدادا للجيل الذي سبقه وثمرة له ووريثا لجهوده،و ذا الفهم على الجيل السابق أن يحسن اختيار من سيمثله لأنه سيكون غدا صورة عنه وممثلا له.

ويقر بعض الأدباء الشباب في عهد الحكيم بأنه كان يؤمن فعلا ـذه الفكرة،حيث يؤكد الكاتب أحمد اء الدين تأثر جيل الشباب بأدب توفيق الحكيم الذي تعلموا عنه الكثير،وأنه لا أحد ينكر خدماته للأدب العربي[2].

لكن في المقابل هناك من الشباب في عهد الحكيم،وربما هي سمة الشباب في كل عصر،من يريد من جيل الأدباء المعروفين شهادة اعتراف بموهبتهم حتى قبل أن تتأكد هذه المواهب ويكتمل نضجها،وعن علاقة الأدباء الشباب والناقد الجاد يقول الحكيم: << فهم مع الأسف ..لا يريدون الآن منه نقدا..ولا دراسة

----

1 ـ نفسه ص: 19، 20

2 ـ ينظر توفيق الحكيم.السلطان الحائر.الملحق.ص:235

موضوعية لإنتاجهم ..بل يريدون إعلانا لمواهبهم ..وما يطلبون من الناقد ..هو أن يكون لهم "مصلحة إعـلام". وإذا سكت قلوا:"إنه يتعالى علـيهم"..وهـذا صحيح.. فالشباب يريد " الثمرة" قبل "الشجرة".>> [1]

وهنا يتطابق رأي الحكيم مع رأي الدكتور طه حسين أيضا،والذي يصف الشباب بالتعجل في السعي لقطف الثمـار قبل الأوان فيقول : << نلاحـظ أن شبابنا حريصون أشد الحرص أن يبلغوا بعد الصيت وارتفاع المنزلة في الأدب قبل أن تمكنهم أسنانهم من الوصول إلى هذه المنزلة،أو إلى هذا المركز وهم يتصورون الأدب أقل ما يوصف به أنه أبعد الأشياء عن الأدب بمعناه الصحيح>> [2]

ويؤكد صاحب الأيام أن جيل الشباب لا يريد أن يكد في سبيل المعرفة، وأنه يجنح دوما إلى أسهل الأمور : << يريدون أن يعطوا لملكاتهم إجازة وهي التي خلقت لتفهم وتستأني في الفهم والإنتاج ،لتصل إلى حقائق الأشياء وأعماقها>> [3]

ومن واجب الناقد،في نظر الحكيم،أن يستمر في توجـيه جيل الشبـاب، وعلى الأديب المبدع ألا يكتفي بالإنتاج الأدبي،بل عليه تبعة أخرى كبيرة،هي أن يعين خلفه على الوقوف على قدميه،ليحمل بدوره رسالته على منكبيه[4].

وحرص الحكيم على وصول الرسالة واضحة للأجيال الحاضرة وللأجيال القادمة أيضا،وكانت دعوته للكتاب أن يعودوا أحيانا إلى ما كتبوا في المـاضي

----

1 ـ ينظر لوسى يعقوب.عصفور الشرق.ص:74

2 ـ طه حسين.التقليد والتجديد.المجموعة الكاملة.ص:409

3 ـ نفسه ص:410

4 ـ توفيق الحكيم.ثورة الشباب.ص:22

ويفسروه للأجيال القادمة.ويشبه تلك العملية بعمل المصارف المـالية التي تجمع الأوراق النقدية القديمة لتنـزل مكانها أوراقا نقدية جديدة المظهر والشكل،لكنها مساوية في القيمة للأوراق النقدية القديمة التي سحبت من السوق[1].

ويرى الحكيم،أنه من الناحية الفنية يكفي أن يعبر الأديب بصدق عن ذاتيته حتى يغدو مبدعا،والإبداع هو التخلص من التقليد،بيد أنه يـرى أن الأمر ليس كذلك دوما،ففي الغالب يعتقد الأديب أنه يتحدث بلسانه دون أن يـدري أو يتفطن إلى أنه يتحدث بأسلوب غيره ممن سبقوه،وأنه إنما يدور في فلك عبقـري من عباقرة الأدب دون أن يدري.

ويؤكد الحكيم أن معركة التقليد والتجـديد معركة حاسمة وصعبة لا بين أنصار التقليد وأنصار التجديد بل عند المؤلف نفسه،وهي عادة ما تنتهي لـصالح الأدب الجديد[2].

والملاحظ أن الحكيم لم ينظر إلى الأجيـال الأدبية من منظار الاخـتلاف في فهم الأدب،والإنتاج الأدبي كما فعل الدكتور طه حسين الذي يرى أن لكل جيل أدبه،بل ركز في هذه القضية على واجب الجيل القديم تجاه الجيل الذي يليه، وهي نظرة أخلاقية أكثر منها نظرة أدبية وجمالية.

ويرى الحكيم أن واجب توجيه الجيل الجديد،لا يخلو من صعوبات وبروز إشكالية عسيرة،فالسؤال الكبير في نظره هو:هل من واجب الجيل القديم أن يقول

----

1 ـ توفيق الحكيم.فن الأدب.ص:274

2 ـ ينظر نفسه ص:14

علي أن أجنب الجيل الجديد الأخطاء التي وقعت فيها؟أم أن أجنبه أخطاءه[1]؟

فهذا السؤال يؤكد أن مسألة تقديم العون والمساعدة للجيل الجديد مسألة مفصول فيها،وهي تبعة من تبعات الجيل الأول أو القديم،بيد أن الخلاف كله في نوع ووسيلة المعونة التي ينبغي أن تقدم لجيل الشباب.

وإذا كان الحكيم قد اكتفى بطرح السؤال دون الإجابة عنه إجابة حاسمة،فإن النهج السليم هو أن يبصر الجيل الجديد بأخطاء الجيل القديم،ليأخذ العبرة رغم أن هذا لا يكفي؛لأن الشباب قد لا يتعرض للمشكلات نفسها التي تعرض لها من سبقه،كما أنه من الصعب توريث التجربة فكل جيل لا يتعلم إلا بعد أن يخوض غمار التجربة بنفسه،وهذا هو الفرق بين التجربة والحادثة؛ فالتجربة حادثة وقعت لي،والحادثة تجربة رويت لي.ولا يكفي أبدا الحديث عن حادثة أو وصف مخاطرها حتى يعتبر الإنسان.كما أن تبصير جيل الشباب بأخطائه،هو تنبيه بعد وقوع المحذور،أي بعد أن تكون العواقب وخيمة.

والأنسب في مثل هذه الحالة أن نبصر الشباب بتجارب الماضي فلا نكف عن تحذيره،وليس في الإمكان ولا من الضروري أن نمنعه من خوض تجارب يستفيد من دروسها،فيكون تحذيرنا السابق والملح صمام أمان لتفادي الكارثة.

3 ـ من حوار الأجيال إلى حوار الحضارات

ذهب الحكيم إلى أن جيله كان كثير الاحترام للجيل الذي سبقه،عكس الجيل الجديد الذي عايشه الحكيم،وهو في خريف العمر،فجيله لم يكن يناقش الآباء في كل الأمور،والذين كانوا يملون عليهم وهم يطبقون في طاعة وعن

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم.ثورة الشباب.ص:22

اقتناع،أما الجيل الجديد فأباحت لـه الحرية التي يهلل لهـا والديمقراطيـة الـتي يتشدق ا أن يحشر أنفه في كل مجال وموضوع،ويصر على رأيه ويخالف والـده بلا حرج،ولذا يخلص الحكيم إلى القول:<< ..نحـن الجـيل الـذي بـلا إرادة أعطيناها لآبـائنا تبجيلا ولأبنائنا تشجيعا !؟ ... >>[1]

ويلوم الحكيم الآباء الذين يحاولون فرض آرائهم على أبنائهم الـصغار في توجيههم إلى نوع القراءة توجيها قد لا يناسب ميولهم،أو سنهم،وقد وقع له مع والده هذا،حيث ناداه ذات مرة ليمتحنه،وناوله كتاب المعلقات السبع التي يحبها والـده ويترنم بأبيا ا.وأخـرج له معلقة زهير بن أبي سلمى،وطلب منه أن يقرأ بصوت مرتفع فلما وصل إلى هذا البيت:

ومن لم يصـانع في أمـور كثيرة   يضرس بأنيـاب ويوطأ بميسـم

سأله والده عن معنى "يصانع" فلم يوفّق إلى الإجابة،وكيف لـه أن يفعل وهو طفل صغير لم يدخل المدارس الأميرية بعد ؟،وأنى لـه أن يعرف المصانعة في الحياة وهو في مثل تلك السن ؟ولمّا لم يقنعه رفع الوالد كفه وضربه على وجهـه فسال الدم من أنفه،ومنذ ذلك الحين كره الحكيم زهيرا ومقت الشعر [2].

ويمعن الحكيم في وصف تسلّط والده،ومن وراء ذلك يسـوق الدليل على تسلط جيل الآباء على جيل الأبناء،ويورد الحكيم واقعة جده مع والده ـ والد الحكيم ـ الذي كان قد بلغ سلك القضاة،لكن والده الأزهري كان يتصرف في الأطيان الفلاحية يمينا وشمالا بالرهن والبيع ثم يعود إلى الشراء من جديد،فقال له بعض الأصدقاء :

----

1 ـ ينظر توفيق الحكيم.فن الأدب.ص:277

2 ـ ينظر جمال الغيطاني.توفيق الحكيم يتذكر.ص:149،148

ـ هذه تصرفات قانونية،وابنك قاض من خيرة القضاة،ألم تستشره؟!..
فما كان من الأب ـ جد الحكيم ـ إلا أن صاح :
ـ ابني..أستشير العيال ...[1]

والغـريب أن والـد الحكيم لم يكـن يتبـرم من صنيع والـده رغـم إيمـانه بخطـأ تصرفاته،وكـبر الحكيم واتـجه إلى سـلك القضـاء وهو في العقد الرابـع مـن العمـر،وشـاهد والـده يتصـرف بالرهـن تلو الرهن في أعز عقار تملكـه العـائلة،ويستشير كل الناس إلا ابنه الحكيم.ولعله لو سئل والد الحكيم مثلما سـئل جـده لأجاب مستنكرا : كيف يستشير ولده؟؟.
ورغم هذا يقول الحكيم: << ومع ذلك ما قـامت لي ثورة،ومـا ارتفـع لي في حضرته صوت،وما كنت ألقاه وأنا في ذروة العمر إلا بتقبيل يده والإصـغاء إلى نصائحه..>> [2]

هكذا إذن كانت نظرة الجيل السابق إلى الجيل الجديد،فوالد الحكيم الذي لم يعر والده لرأيه وهو المتخصص اهتماما،ما أقام هو أيضا لرأي الحكيم وزنـا، وكان من الممكن أن يرث الحكيم قسوة الآباء على الأبناء،وقد يضرب ابنـه إذا لم يفهم بيتا من الشعر الجاهلي،أو على الأقـل أن يقف في وجهه بعدما توجـه إلى الفن هو الآخر؛حيث كان عازفا موسيقيا،وهو ما لم يفعله الحكيم بل احترم ميوله ابنه.

ورتب زملاء الحكيم في جـريدة "الأهرام" لقاء بين الجيلين الأب توفيق وابنه إسماعيل،وأصروا أن يحضر الأب حفلة شبابية للفرقة التي ينشط فيها ابنه.

----

1 ـ توفيق الحكيم.ثورة الشباب.ص:32

2 ـ ينظر نفسه ص:33

ووجد الحكيم الأمر شاقا،ولكنهم زينوا له السهرة،فطلب منهم أن يأخـذ رأي ابنه أولا،فلما فاتحه أطرق الابن مليا وأجـابه أن المغني الشهير سيناترا سئل مرة عن رأيه في ابنته التي احترفت الغنـاء،فرد أ ا تجهل أصول المهنة،وكذلك لم يرض شارلي شابلن عن أبنائه الذين احترفوا الفن،وكان رأيه فيهم مشا ا لـرد سيناترا [1].

وذكر الحكيم موقفا مشا ا لهذا يعود إلى عام 1935،يوم كان مديرا للتحقيقات بوزارة المعارف وكـاتبا معروفا،ولندع الحكيم يتحـدث عن ذلك: << ..زارني والدي في مكتبي وكـان عندي صحفي يجري معي حـديثا في الأدب والفن... وإذا بي أفاجأ بوالدي يتدخل في الحديث الصحفي ويريد أن يتجه به الاتجاه الذي يروق لـه هو،ويصحح لي آرائي تبعا لما يريد ويتراءى لـه ويتفق مع نظـراته ومعتقداته،وما أشعر إلا وقد نحيت أنا وعزلت وعوملت كما لـو كنت لم أزل طفلا... >>[2]

وذكر الحكيم أيضا كيف عثر الوالد على مخطوط مسرحية "شهرزاد" ولم تكن قد نشرت بعد،وأخذ يقـرأه إلى أن وقع على عبارات تتحدث عن جـسد شهرزاد والمتعة الحسية التي تسعى في الظلام،وعن ذلك يقول الحكيم: << ... فجاء مشمئزا: << ما هذا الكلام المخجل الذي يخدش الحياء،هذه قلـة أدب،يجـب أن تبادر فورا إلى محو هذه العبارات البذيئة...>>قلت بعد ذلك لنفسي: كيف لو كان عاش ليقرأ الكراسة الحمراء في روايتي " الرباط المقدس " ... >> [3]

----

1 ـ ينظر نفسه ص:96

2 ـ ينظر نفسه ص:102

3 ـ ينظر نفسه ص:103

وذهب الحكيم إلى الحفل واتفق مع أصدقائه ألا يتجاوزوا منتصف الليل، ولكن الأضواء والرقصات الرشيقة والموسيقى الخفيفة أنسته الوقت،فحينما نظر إلى الساعة وجدها الثالثة صباحا.

وعقد في الختام لقاء بين أعضاء الفرقة والحكيم ومعه أصدقاؤه الذين أرادوه لقاء الأب بالابن أو لقاء الأجيال،ولم يخف الحكيم تحرجه لكنه هنأ أعضاء الفرقة بصدق،وكتب عن تلك الليلة كما أراد أهل "الأهرام"،وختم مقالته عن اللقاء المثير قائلا:<< إن أهم ما في تلك الليلة عندي هو أن التلاقي بالشباب أشعرني أن في الإمكان إزالة الأسوار القائمة بين الأجيال ... >> 1

فالحكيم أراد التأكيد أن مسألة التفاهم بين الأجيال واردة وممكنة شريطة أن يتبادل الطرفان أو الجيلان الاحترام،وعلى الآباء بصورة خاصة أن يتذكروا أنهم كانوا شبابا ينظر إلى فنهم على أنه فن يخالف المألوف،ويخرج على النظام والقواعد،ولكن بتقدم الزمن انتصر.وهاهو جيل الأبناء ينظر إلى أدبهم اليوم النظرة نفسها التي كانوا هم ينظرون بها إلى أدب آبائهم في الماضي.فما أحرى أن يعطوا الفرصة والحرية لجيل اليوم لكي ينشئ الفن والأدب المناسب لعصره وتطلعاته.

وقد كان الحكيم قد ناهز السبعين،ومع ذلك يؤكد أنه لا يختلف مع جيل الشباب،بل يختلف كل الاختلاف مع الجيل الذي سبق:<< من الممكن أن يوجد تناقض بيني وبين الأجيال السابقة ولا يمكن أن يكون هناك تناقض بيني وبين الأجيال اللاحقة لأن حركة الفكر الإنساني ترفض عندي سكون الأمس وتقبل حركة الغد>> 2

----

1 ـ نفسه ص:109

2 ـ صلاح طاهر.أحاديث مع توفيق الحكيم.ص:234

ويؤكد الحكيم أنه لا يخشى الموجـات الجـديدة،وهي حركات تتلاشى بسرعة لكن فائدتها كبيرة،وتتجلى في ما يمكن أن تقدمه إلى الأساليب والوسائل المعمول بها في الفن،والجديد في الفن لا يلغي القديم حسب الحكيم بل يضيف إليه[1].

وذهب الحكيم إلى أنه لا بد من تغيير وسائل الاتصال مع جيل الشباب،وأن لا مناص من تعديل طريقة محاورته،والبحث عن لغة جديدة وأسلوب أنجع للتفاهم معه :<<... وأول شيء يجب أن نتجنب مخاطبته من فوق أسوار حصوننا القديمة.يجب أن نترك عالمنا ونذهب إليه في عالمه.ففكرة مراحل العمر المتصلة اتصال دراجات السلم، المؤدية إلى قمة تشرف وتسيطر على بقية الدرجات،هي فكرة لم يعد لها اليوم قبول.والمقبول اليوم هو أن كل مرحلة لها شخصيتها وذاتيتها وقوانينها ولغتها ومفهومها..أي عالمها الخاص.إن مراحل العمر ليست درجات سلم.بل ربما كانت عربات قطار. >> [2]

وليست دعوة الحكيم للتفاهم والحوار دعوة لإلغاء الحواجز والاختلاف بين الأجيال،وحينما يصف مراحل العمر بعربات القطار،يعني أنها متصلة ومنفصلة في الوقت ذاته،فكل عربة مستقلة بذاتها،لكنها غير مستغنية عن باقي العربات التي تشكل معها القطار،وفي كل عربة جيل معين،وغير متاح للراكب أن يتنقل من عربة الشيوخ إلى عربة الشباب بأمان ويسر.

والحكيم يشبه الأجيال أيضا بمراحل حياة الإنسان،فلكل حلقة من حلقات

----

1 ـ نفسه ص:214

2 ـ نفسه.ص:94

العمر خصائص ومميزات؛فحلقة الطفولة تتميـز بجوهـا الـسحري وطورهـا الملائكي،وحلقة الصبا والشباب لها حيا ا المستقلة بجـوها الـشعري واتجاههـا المثالي،وحلقة الرجولة لها مميزا ا بجوها التأملي واتجاهها الواقعي،وحلقة الكهولـة والشيخوخة يطبعها الاتجاه الفلسفي[1] .

وتعـيش هذه المراحل في أغلب الأحيـان في صدام،ويرى الحكـيم أن الخلاف واقع لا محالة بين الأجيال،ويتضح ذلك في التصادم بين حلقـات عمـر الإنسان،فالكتاب الذي كان يفتننا ونحن في الصبا يغدو كتابا عاديا لما نعود إليـه في سن الكهولة أو الشيخوخة.والكتـاب الذي نكون قد هجرناه وعزفنـا عنه في مرحلة الطفولة،نعود إليه بإعجـاب في مرحلة متقدمة من العمر.

ويحدث التصادم في نظر الحكيم لأن كـل جيل لا يريـد أن يتنازل عن موقعه ليرى الأجيـال الأخـرى،ويفهمها ويقر بحقها في إنشـاء رؤيتها الخاصة للحياة،يقول الحكيم:<<من هنا جاء تصادم الأجيال ... فكل جيل يحكم علـى غيره بمقاييس الحلقة التي هو فيها دون أن يفطن إلى اختلاف الجو عند الآخر ... فمن يعيش في حرارة الشباب يظن كل شيء حارا ...ومن يعـيش في بـرودة الشيخوخة يظن كل شيء بـاردا ...ولو أنصف الجميع لاعترفوا بـأن الحيـاة مناطق وأجواء ...>> [2]

والحوار بين الأجيـال ليس يسيرا نظرا للخلافـات الكـبيرة في الرؤية، لكن الحوار ضروري للتعايش ولبنـاء الحضـارة وتحقيق الرقي.وعلى الـشيوخ أن يـ لوا عن مراكبهم الشاهقة ليفهموا واقـع الشبـاب وأد م الذي يعبر عن

1 ـ ينظر توفيق الحكيم.عصا الحكيم.دار الكتاب اللبناني بيروت.ط1 .1974.ص:139

2 ـ نفسه ص:140

هذا الواقع.لأن مسرح الشبـاب وأدبه ينسجم مع روح العصر،عصر التطـور المذهل في وسـائل الاتصال،وفي التطور الكبير للتكنولوجيات الحـديثة المحيطة بالإنسان من كل جانب،ولا تدع لـه مجالا للفـراغ والتأمل،فالحياة الحديثـة عجلة سريعة تدعو الإنسان أن يجاريها في هذه السرعة،ولذا انطبع الإبداع بسمة العصر؛فالمسرحية سريعة الحركة والإيقاع والأغنية تسابق الزمن خفـة وإيقاعـا وهلم جرا...ولهذا على الجيـل القـديم أن يتـأقلم أولا مـع الحيـاة الحديثـة ومظاهرها،وإن استطاع فعل ذلك فإن التفاهم بينه وبين الجيل الجديد سـيكون يسيرا.

ولا تخص العلاقة بين الأجيال،في نظر الحكيم،الأجيال المتعاقبة بمرور الزمن في أمة واحدة فحسب،بل ينظر أيضا إلى الأمم كأجيال تخضع للقـانون نفسه، فالأمم الغربية أجيال متقدمة قياسا إلى الأمة العربية التي تمثل جيلا حديثا،بمنظـار التقـدم والحضـارة لا الزمـن والتـاريخ،ومع ذلك يدعـو الحكيم إلى نبـذ التشـاؤم مما وصلت إليه تلك الدول لأنها سبقتنا بقرون من الزمن الحضـاري وبأجيال وأجيال فكرية،ويقول عن ذلك: << فالمسألة شأن من يقف إلى جانـب شجرة تفاح يـانعة عمـرها عشر سنـوات،وينظر إلى شجرة تفـاح حديثة لا تتجاوز سنتين،فيلومها ويسخر منها مهملا عامل الزمن والسن،وهذا ما ينطبق على الفكر والأدب لما نقـارن أدبنا بالأدب الغـربي:قبل أن نحكم على مجتمعنا الحـديث؛يجب أن نسـأل عن عمر دعـائمه بالنسـبة إلى أعمـار ذلـك في نظـائره..وقبل أن نعيب علمنا أو أدبنـا الحـديث،أو فنـنا الحديث،يجب أن نبحث متعمقين متى وضعت بالضبط أسسه الجـديدة؟ ومتى بـدأت أسـس النهـضـات للعلـوم والآداب والفنـون في أمـم أوروبـا؟ !... >> [1]

----

1 ـ نفسه ص:142

ومع ذلك من الواجب التفاعل ايجابيا مع الحضارة،وثقافة الآخر،فلا ينبغي الانبهار بـه ونسيـان المقومات الذاتية،كما أن التغني بهذا التمـيز المعتمد على الروحانيات التي يفتقر إليها الغـرب ويتطلع إليها دومـا في الشرق لا ينبغي أن تكون حصنا منيعا للأجيال الحديثة تعزله عن الفكـر الإنساني،ومع هذا لا يخشى الحكيم من هذا التفاعل: << إن روحنا أقوى وأعمق من أن تطغى عليه حـضارة من الحضارات.فلماذا كل هذا الخوف من مواجهة الحضارات الأخرى؟>> [2]

وتعكس نظرة الحكيم إلى الأجيال نظرة إيجابية ووعيا حضاريا كـبيرا،فقد ألح على الأدباء أولي التجربة الكبيرة في الإبداع والممارسة الأدبيـة،أن يلتفتوا إلى الأجيال القادمة ليأخذوا بيدها،حتى تتواصل حلقات أجيال الأمـة في بناء الفكر والحضارة.

كما وسع من مفهوم الجيل ليشمل الأجيال الحضارية والإنسـانية،وأكد على ضرورة إيجاد سبل الحوار البناء والتفاعل الحضاري الإيجابي،وهو ما يكشف وضوح الرؤية والانسجام في تصوره للإشكالية الحضارية،ودور كل الأجيال في بنائها واستمراريتها،فيمثل الحكيم الحضارة بالبنيـان الذي يرفع قـواعده جيل وتكمله باقي الأجيال ليشتد بنيانه ويزدان هيكله.

----

1 ـ نفسه ص:142

2 ـ توفيق الحكيم.ثورة الشباب.ص:55

----- خاتمة -----

وماذا بعد هذه الرحلة في تخوم عالم الحكيم الفكري والأدبي؟

شمل التنظير الأدبي للحكيم ثلاث مراحل أساسية في المسرح،هي ما قبل النص المسرحي،ثم النص المسرحي وتحـوله إلى عرض،وكذا عـلاقته بالقـارئ والناقد،وهو ما يعني اتصاف هذا التنظير بالشمولية،بحيث تحـدث عن المبدع أو الفنان،وفهمه أمر أساسي في فهم عملية الإبداع نفسها.وركز أيضا على علاقات المسرحية مع الفنون الأخرى (القولية والمسموعة والمرئية والتشكيلية)،ليؤكد أن المسرح رغم استفادته من فنون كثيرة،وتقاطعه مع فن السينما والتلفزيون،إلا أنه يختلف عنهما في جوهره المبني على الحـوار المسرحـي،الذي لا يمكن أن يعوضه السيناريو القائم على لغة سينمائية مختلفة عن اللغة المسرحية.

وبخصوص عـلاقة المسرح مع الواقع والحياة،يطرح الحكيم فكرة مسرح الحياة أي أن يعـبر المسرح عن مشاكل الحياة،بيد أنـه أولى الأهمية للموروث القديم كمصدر للمسرح،ومنبع للأفكار ا ردة،التي يجد لها معادلا موضوعيا في الأساطير والقصة الشعبية،التي يرى أن الأدب الذي يستلهمها هو أغنى الأدب.

وجعل وظيفة الأدب رسـالة أخلاقية وإنسانية،من حيث اتصالها الفردي والجماعي،فطرح فكرة "البرج العـاجي الخلقـي"الذي يكون فيه الأديب الفنان نموذجا متفردا مظهرا وجوهرا لأنه يحمل رسالة متميزة،ويغدو حارسا للأخلاق الفاضلة المفعمة بالقيم الإنسانية السـامية،لتحقيق التوازنات في الحياة بين المادي والروحي،القوة والحكمة،وهو ما ينسجم مع جـوهر العالم المتعادل الذي سعى الحكيم إلى تشكيله.

لكن تحـديد الموقع والمنطلق الذي يختاره منظر الأدب والمسرح أثناء التنظير

أمر أساسي في فهم هذه النظرية وأبعادها،فالحكيم لم يتنازل عن موقعه ككاتب مسرحي،فكـان المحور الرئيس في المسرح عنده هو النص المعتمد على أفكـار مجردة فنجح نجاحا كبيرا في المسرح بوصفه نصا أدبيا،وأغفل العـرض المسرحي الذي يحتاج إلى تقنيات وجهود أخـرى غير جهود التأليف،فالحديث عن علاقة المسرح بالفنون الأخرى كـان يمكن أن يقود إلى طرح كيفية الاستفادة منها تقنيا،وهو ما سيبرز نظرية الحكيم في فنون العرض المسرحي.

والتنظير المسرحي عند الحكيم ينم عن وعـي كـبير واطلاع واسع على المسرح الغربي،ولا سيما المسرح اليوناني،وحتى لما أراد أن يخـالف التراجيديا اليونانية،ظل وفيا لفلسفتها،فكان مثل أوديب الذي فـر من القدر وهرب إليه، وبقي النموذج الأرسطي معلما بارزا للحكيم،حتى وهـو يخالفه في جعل الحوار الرداء الجامع لمكونات المسرحية،فبدل أن تعلق تلك العناصر المسرحية في مشجب العقدة كما هو الحـال عند صـاحب"فن الشعر"،علقت في هيكل اللغة،بل ظلت بصمات الفكر اليوناني ماثله أيضا في فكـر الحكيم،وهو مـا يتجلى في التطابق الواضح بين الوسط الذهبي اليوناني والتعادلية.

وهناك مسألة هامة في التنظير المسـرحي،وهي دراسة مكونات المسرحية كنص،وإعادة النظر فيها،وهو ما فعله الحكيم،لكن ينبغي تحديد الهـدف من ذلك والمتمثل في التجديد المسرحي،الذي لا يكون بإلغاء عنصر من العناصر التقليدية للمسرحية،بل كل مـا في الأمر هو إعادة ترتيب وتشكيل العنصر المسرحي،وحتى الاتجاهات التي يعتقد أ ا ثورة على المسـرح الأرسطي وتقاليده لم تشذ عن هذه القـاعدة،فغياب الموضوع المحدد في بعض تـجارب المسرح الحديث عوض بروز عـدة موضوعات ولو كانت غير متجانسة،والتداخل بين

الأزمنة يؤسس لزمن مغـايز في المسرح،فالمسألة تتعلق إذن بتغيير في العنصر المسرحي أكثر مما تتعلق بإلغائه .

والحكيم الذي أعاد ترتيب عنـاصر المسرحية لم يصل إلى درجـة التغيير الفعلي،بحيث أعطى الصدارة للحـوار لكن هذا التصـدر لم يلـغ دور العقدة المسرحية أساس المسرح الأرسطي،ولذلك لم يصل إلى درجة التجديد في المسرح، أو لم يبلغ درجة إنشاء نظرية مسرحية مستقلة.

كما أن التغيير في ترتيب عناصر المسرحية،أو إعـادة تشكيل العنصر المسرحي ينبغي أن يستند إلى تصور هادف،فبريخت الذي أبدع المسرح الملحمي، هيأ له الأرضية من خلال الشخصية الثـورية،فتلاحم الجوهـر مع المظهر يترجم التصور الفلسفي إلى تقنية.
أمـا الحكيم فلم يصل إلى تصور تتضافر فيه عنـاصر ثنائية التصـور الفلسفي والتقنية،بل شطر المسرح إلى الشكل مقابل المضمون دون الخـروج من الكـون الأدبي للمسرح،أي النص.

وانطبعت جهود الحكيم في تأصيل المسرح العربي،بالتصور التعادلي المبني على التقابل لا التلاحم،وقد غذته طبيعة تفكـيره الذهني القائم على الافتراض الرياضي،بطـرح سؤال :ماذا لو جربنا المضمون العربي في القالب الغربي؟.فعمد إلى التراث ليصبه في قـالب اللامعقول،فغلب المضمون على الشكل،وكـانت المسرحية وفيه لروح الحكيم الأدبية وأنتج مسرحية أقرب ما تكون إلى المسرح الذهني منها إلى مسرح اللامعقول.

ولم يقتنع الحكيم بنتائج التجـربة،والدليل أنه راح يبتعد عنها شيئا فشيئا،

وخاض تجارب معـاكسة لها تماما،واتجه إلى فرض مغاير أو مقلوب،هو المضمون الغربي في القالب العربي،أي المسرحيات العالمية أو الغربية في قالب الحكواتي.

إن الحكيم وهو يقوم ـذا التجريب،كان يجيب عن سؤال هام:هل تجديد المسرح يتم في الشكل أم في المضمون؟وهل يكفي تأسيس الشكل المسرحي لتأصيل المسرح العربي؟وكان الجواب الأول أن التغيير في المضمون لا يخرجنا من دائرة المسرح المستورد الذي انصب فيه كل المسرح العربي.

وخاض الحكيم التجـربة المعـاكسة،أي تجربة مسرحيات غربية معروفة وناجحة في قالب "الحكواتي"،ولم يكف ذلك أيضا لإرساء دعـائم هذا المسرح العربي المأمول.ومعنى هذا أن الفصل بين الشكل والمضمون في الأدب غير ممكن إلا في التصور ا ـرد،وأن التـأصيل يكون بميلاد مسرح عـربي شكلا ومضمونا،قلبا وقالبا.

وانعكس التصور التعـادلي على جهد الحكيم في بناء نظرية المسرح العربي التي احتلت مركز الصدارة في تفكيره الأدبي منذ الخمسينيات من القرن الماضي. وهو أن هذه النظرية لا يمكن أن تنبني خارج التراث العربي،ولا يمكن أيضا أن تكون معزولة عن المسرح العالمي،ولهذا لم ينـاد إلى قطيعة مع المسرح الغربي،بل آمن بتعددية النظريات المسرحية وقدر ا على التعايش والاستمرار معا.
ونشير إلى أن جهد الحكيم التأصيلي في بناء هذه النظرية كان في الاتجاه الصحيح من حيث المنطلق في ارتكازه على التراث العربي.

وكشفت دراستنا أن الحكيم كان يعتقد أن تشييد قـالب مسرحي عربي

يكفي لتأصيل المسرح العربي،بل يكفي حتى لما تصب فيه مسـرحيات غربية المضمون.وهو ما فعله لما صب مسرحيات اسخيلوس وشكسبير وموليير وغيرهم في هذا القالب،وما دامت قد حملتها فالتجربة ناجحة في نظره.
أما الحقيقة فكانت غير ذلك،لأن القالب المسرحي الذي أبدعه الحكيم شأنه شأن قالب السامر ليوسف إدريس لم يستغله المهتمون بالمسرح العربي.

وإن هاجس إنشاء اتجاه أو مدرسة في المسرح العربي،لم يشغل الحكيم وحده،بل كان هم جل المسرحيين العرب ولا سيما في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين،وانصبت الجهـود في سياق البحث عن نظـرية مسرح عربي مختلف عن المسرح الغربي اختلافا جـوهريا،وأنه لا بد أن تكون للمسرح العربي ملامح وتقاسيم عربية،وقد قوى هذا التوجه المد القومي العـربي،ودخل سؤال التأصيل دائرة البحث عن هوية المسرح العربي أكثر من البحث عن المدرسـة والاتجاه المسرحي.

ولم يتجه الحكيم إلى سؤال الهوية،بل ظل يؤكد أن الشكل عالمي،وذهب إلا أنه لا يمكن اعتماد الشكل المسرحي إلا إذا كـان قـادرا على احـتواء التجارب المسرحية العالمية.

ورغم التجربة المتميزة للحكيم وجهوده الكبيرة،ظل سـؤال البحث عن النظرية المسرحية العربية قائما،ونعتقد أن أسباب ذلك وجيهة،فعمر المسرح العربي لم يكن كافيا لميلاد هذه النظرية،على الأقل في الفترة التي جاهر فيها الحكيم بقالبه الجديد،ومـا قبلها كـان إرهاصا لميلاده.فجهود الجيل الثاني من الرواد،في مطلع القرن الماضي سعت إلى تخليص المسرح من فنون أخرى كالشعر والغناء والحكاية

الشعبية والمقامات،والأكثر من هذا أن الحكيم نفسه عايش تجربة الميلاد الحقيقي للمسرح العـربي مع جورج أبيض والريحـاني وغيرهما.

ولم يستو المسرح العـربي قائما على رجليه إلا في الستينيات من القرن الماضي،أو قبل ذلك بقليل،ولم يكن ذلك يتسع لتمثل كل تجارب المسرح العالمي والتفكير في الاستقلالية والتأصيل.
ولهذا فإن السؤال: لماذا لم يتم تأسيس نظرية المسرح العـربي؟،تجيب عنه تجـربة الحكيم بامتياز،مما يجعل السؤال في حاجة إلى تعديل بل إلى تفعيل ليصبح: كيف نؤسس نظرية المسرح العربي؟

قد تختلف الإجابات أيضا عن هذا السؤال،لكن الخطوة الهامة أن الجواب لن يتم خـارج سـياق تجربة المسرح العربي القصيرة،بدراستها وتثمينها،وهو ما انصبت في اتجاهه دراستنا التي تؤكد أن تجربة الحكيم كـانت في الاتجاه الصحيح لتشكيل هذه النظرية العربية ،حينما ركزت على الجهد التأصيلي المعتمد على مقومات الثقـافة العربية،ومع ذلك بقيت تجـربة لم تنل حقهـا من الدراسـة والتثمين.

كما أن تأسيس هذه النظرية لا يمكن أن يكون إلا محصلة جهود كـثيرة متناغمة ومتفقة في الغاية والهدف.وهذا ما يعيد طرح السؤال حول أسباب عدم الاستفادة من التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم.

إن التنظير المسـرحي عند الحكـيم لم ينل حقه من الدراسـة التي تثمن ايجابيـات هذا التفكير الأدبي لأحد رواد المسرح العربي،وهو الفراغ أو التقصير

الذي حـاولت دراستنا سده.كما لم يستفد كتاب المسرح العربي كثيرا من هذه الآراء ولا سيما فيما يتعلق بكتابة النص المسرحي الجيد الذي يشكو اليوم عديد المختصين من ندرته.ونعتقد أن السبب الأول في ذلك هو أن الاهتمـام بتوفيق الحكيم لم يتجاوز إلا في النـادر دائرة الاهتمام بأعماله الإبداعية في المسرحية والرواية والقصة،وأن توفيق الحكيم المبدع طغى وحجب توفيق الحكيم المنظر.

ـــــ المصادر والمراجع ـــــ

1 ـ المصــــادر

أ ـ مؤلفـات الحـكيم (توفيق)

1 ـ أدب الحياة.مكتبة مصر الفجالة مصر.د ت

2 ـ أريني الله.مكتبة مصر الفجالة مصر.د ت

3 ـ أوديب الملك.المكتبة النموذجية الحلمية مصر.د ت

4 ـ بجماليون.دار الكتاب اللبناني.بيروت لبنان.د ط. 1984

5 ـ براكسا أو مشكلة الحكم.مكتبة مصر الفجالة مصر.د ت

6 ـ تحت شمس الفكر مكتبة مصر الفجالة.مصر د ت

7 ـ تحت المصباح الأخضر.مكتبة مصر الفجالة.مصر د ت

8 ـ تحديات سنة 2000.مكتبة مصر الفجالة.مصر د ت

9 ـ التعادلية مع الإسلام والتعادلية.مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله تونس.ط1 1989

10 ـ ثورة الشباب.مكتبة مصر الفجالة.مصر د ت

11 ـ حديث مع الكوكب.مكتبة مصر الفجالة.مصر د ت

12 ـ حياتي.دار الكتاب اللبناني بيروت لبنان ط1.1978

13 ـ زهرة العمر.دار الكتاب اللبناني.بيروت لبنان ط1.1975

14 ـ السلطان الحائر.دار الكتاب اللبناني.بيروت لبنان ط1.1974

15 ـ سميرة وحمدي.دار الكتاب اللبناني.بيروت لبنان ط1.1973

16 ـ شهرزاد.دار الكتاب اللبناني.بيروت لبنان ط1. 1973

17 ـ صفحات من التاريخ الأدبي لتوفيق الحكيم من واقع رسائل ووثائق.دار المعارف.مصر د ط.1975

18 ـ الصفقة.مكتبة مصر الفجالة.مصر د ت

19 ـ عصا الحكيم.دار الكتاب اللبناني.بيروت لبنان ط1.1974
20 ـ عصفور من الشرق.دار الكتاب اللبناني.بيروت لبنان ط3.1973.
21 ـ عهد الشيطان.دار الكتاب اللبناني.بيروت لبنان ط1.1973
22 ـ عودة الروح.الجزء الثاني.دار الكتاب اللبناني.بيروت لبنان ط 2.1985
23 ـ فن الأدب.دار الكتاب اللبناني.بيروت لبنان ط2.1973
24 ـ في الوقت الضائع.مركز الأهرام للترجمة والتأليف.مصر ط1.1987
25 ـ قالبنا المسرحي.المكتبة النموذجية الحلمية مصر.د ت
26 ـ مدرسة المغفلين.مكتبة مصر الفجالة.مصر د ت
27 ـ من البرج العاجي.مكتبة مصر الفجالة.مصر د ت.
28 ـ يا طالع الشجرة.دار الكتاب اللبناني.بيروت لبنان ط1.1978
29 ـ يوميات نائب في الأرياف.دار الكتاب اللبناني.بيروت لبنان.ط1 .1974

ب ـ كتب لحوارات وأحاديث مع توفيق الحكيم

شوشة (محمد السيد)

30 ـ **85** شمعة في حياة توفيق الحكيم.دار المعارف.مصر د ت.

طاهر (صلاح)

31 ـ أحاديث مع توفيق الحكيم من سنة 1951 ـ 1971 مطابع الأهرام التجارية مصر د ط.1971

32 ـ توفيق الحكيم المفكر.دار الكتاب الجديد.مصر د ت

الغيطاني (جمال)

33 ـ توفيق الحكيم يتذكر.المجلس الأعلى للثقافة.مصر د ط.1998

فرج (ألفريد)

34 ـ توفيق الحكيم قال لي ضمن مسرحية مجهولة لتوفيق الحكيم رجل بلا

روح.سلسلة روايات الهلال.دار الهلال.مصر. عدد 599.نوفمبر1998 .
يعقوب (لوسى)
35 ـ عصفور الشرق توفيق الحكيم في حوار حول أفكاره وآثاره.الدار المصرية اللبنانية القاهرة.مصر ط1.1994

2 ـ المـ ـراجع

I ـ المراجع العربية

آيت حمودي (تسعديت)
36 ـ أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم.دار الحداثة.بيروت لبنان.ط1 .1986
أبو عوف (عبد الرحمن)
37 ـ توفيق الحكيم بين عودة الروح وعودة الوعي.الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة مصر.ط1 .1998
أبو الفدا (عصام الدين)
38 ـ المسرحية العربية الحقيقة والزيف.الهيئة المصرية العامة للكتاب.مصر.د ط 1994
إدريس (يوسف)
39 ـ الفرافير ـ مقالات نحو مسح مصري ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب.مصر د ط.1978
د .أدهم (اسماعيل) و د.ناجي (ابراهيم)
40 ـ توفيق الحكيم.مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله تونس.ط1.1986
د.اسماعيل (عزالدين)
41 ـ قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر.دار الفكر العربي.د ت
د. بوكروح (مخلوف)

42 ـ التلقي والمشاهدة في المسرح.مؤسسة فنون وثقافة لولاية الجزائر. الجزائر. 2004
43 ـ مقدمة مسرحيات برتولد برشت.موفم للنشر.الجزائر.د ط 1994
تيمور (محمود)
44 ـ طلائع المسرح العربي.المطبعة النموذجية الحلمية مصر د ت
د.الدالي (محمد)
45 ـ الأدب المسرحي المعاصر.عالم الكتب القاهرة .مصر.ط1.1999
حسين(طه)
46 ـ التقليد والتجديد.ا موعة الكاملة.ا لد السادس عشر.الشركة العالمية للكتاب الدار الإفريقية العربية.بيروت لبنان.د ت
47 ـ خصام ونقد.ا موعة الكاملة.ا لد الحادي عشر.الشركة العالمية للكتاب الدار الإفريقية العربية.بيروت لبنان.د ت
48 ـ فصول في الأدب والنقد.ا موعة الكاملة.ا لد الخامس.الشركة العالمية للكتاب الدار الإفريقية العربية.بيروت لبنان.د ت
د.حمادة (إبراهيم)
49 ـ طبيعة الدراما.دار المعارف.مصر.د ت
50 ـ مقالات في النقد الأدبي.دار المعارف.مصر د ت
د.حمو (حورية محمد)
51 ـ تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر.منشورات اتحاد الكتاب العرب.دمشق سوريا.1999
د. الراعي(علي)
52 ـ دراسات في الرواية المصرية.الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر.د ط 1979

53 ـ المسرح في الوطن العربي.سلسلة عالم المعرفة.ا لمس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت ط.2.1999
د.رشدي (رشاد)
54 ـ نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن.هلا للنشر والتوزيع الجيزة مصر.ط 1 2000
د.سخسوخ (أحمد)
55 ـ توفيق الحكيم مفكرا ومنظرا مسرحيا.الهيئة المصرية العامة للكتاب سلسلة القراءة للجميع.مصر.د ط.1999
شاوول (بوول)
56 ـ المسرح العربي الحديث 1976 ـ 1989.رياض الريس للكتب والنشر لندن المملكة المتحدة.ط.1.1989
د. شكري(غالي)
57 ـ ثورة المعتزل دراسة في أدب توفيق الحكيم.الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر. د ط.1995
58 ـ توفيق الحكيم الجيل والطبقة والرؤيا.دار الفارابي بيروت لبنان.د ط 1993
صدقي (عبد الرحمن)
59 ـ المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي.الهيئة العامة للتأليف والنشر دار الكتاب العربي.مصر.مصر د ت
د.صليحة (اد)
60 ـ التيارات المسرحية المعاصرة.هلا للنشر والتوزيع الجيزة.مصر.ط 1.1999
طرابيشي (جورج)
61 ـ لعبة الحلم والواقع دراسة في أدب توفيـ ـق الحكيم.دار الطليعة بيروت لبنان.د ت

د.عبد الغني (مصطفى)
62 ـ شهرزاد في الفكر العربي الحديث.دار الشروق.بيروت لبنان.ط1 .1985
د. عتمان(أحمد)
63 ـ المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم.الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر.د ط.1978
د.العشري (جلال الدين)
64 ـ المسرح فن وتاريخ.الهيئة المصرية العامة للكتاب.مصر ط1991.1
د.عوض (لويس)
65 ـ دراسات في أدبنا الحديث.المسرح الشعر القصة.دار المعرفة.القاهرة.مصر.ط1961.1
66 ـ دراسات في النقد والأدب.المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر بيروت لبنان ط1963.1
د.عياد (شكري)
67 ـ البطل في الأدب والأساطير.دار المعرفة.القاهرة.مصر.ط1971.2
د.فاضل(جهاد)
68 ـ أسئلة الرواية.الدار العربية للكتاب.طرابلس ليبيا.د ت
فرح (نبيل)
69 ـ توفيق الحكيم (1889ـ1987)الهيئة المصرية العامة للكتاب.القاهرة مصر.1987
د.فضل (صلاح)
70 ـ مناهج النقد المعاصر.إفريقيا الشرق.المغرب.2002
د.فوزي (فهمي)
71 ـ المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة.هلا للنشر والتوزيع الجيزة ط2000.1

قاسم (أحمد شوقي)

72 ـ المسرح الإسلامي مصادره وروافده.دار الفكر العربي. القاهرة.مصر. ط3.1983

د.القط (عبد القادر)

73 ـ من فنون الأدب المسرحية.دار النهضة العربية.بيروت لبنان.د ط.1978

كمال الدين (محمد)

74 ـ رواد المسرح المصري.الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.مصر.د ط 1970

د.مصري (علي)

75 ـ ماهية الأدب.منشورات اتحاد الكتاب العرب.دمشق.سوريا.1998

د.معلا (نديم)

76 ـ لغة العرض المسرحي.دار المدى للثقافة والنشر دمشق سوريا.ط 1 2004

د.مكاوى (عبد الغفار)

77 ـ المسرح الملحمي.دار المعارف مصر. د ت

منتصر(صلاح)

78 ـ توفيق الحكيم في شهادته الأخيرة.مركز الأهرام للترجمة والنشر. مصر. ط1996.1

د.مندور(محمد)

79 ـ المسرح.دار المعارف مصر ط1963.2

80 ـ مسرح توفيق الحكيم.دار ـضة مصر للطبع والنشر القاهرة.مصر.ط3.د ت

د.نجم محمد(يوسف)

81 ـ المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847 ـ 1914.دار الثقافة بيروت لبنان. ط1967.2

د. هلال (محمد غنيمي)
82 ـ الأدب المقارن.دار العودة.بيروت لبنان.د ط.1983
83 ـ النقد المسرحي.دار العودة.بيروت لبنان.د ط.1975
د.الواد (حسين)
84 ـ في مناهج الدراسة الأدبية.سراس للنشر.تونس.ط1.1985
د.ياغي (عبد الرحمن)
85 ـ في الجهود المسرحية العربية من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم.دار الفارابي.بيروت لبنان ط1.1999

ب ـ المراجع المعربة

أرسطو
86 ـ فن الشعر.ترجمة عبد الرحمن بدوي.دار الثقافة.بيروت لبنان.ط 2.1973
استييه (كوليت)
87 ـ أسطورة أوديب ترجمة زياد العـودة.منـشورات وزارة الثقافـة دمـشق سوريا.ط1.1989
أنيكست. أ
88 ـ تاريخ دراسـة الدراما من هيغل إلى مـاركس.ترجمة ضيف الله مراد. منشورات وزارة الثقافة.المعهد العالي للفنون المسرحية.سوريا.2000
إيسكاربيت (روبير)
89 ـ ما هو الأدب ضمن كتاب الأدب والأنواع الأدبية لنخبة من الأساتذة ترجمه عن الفرنسية د.طاهر حجار.دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر سوريا.ط1.1985

ايكو(امبرتو)
90 ـ القارئ في الحكاية.التعاضد التأويلي في النصوص الحكـائية ترجمة أنطوان أبو زيد.المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء المغرب ط1. 1996

إيلام (كيري)
91 ـ سيمياء المسرح والدراما.ترجمة رئيف كرم.المركز الثقافي العربي.بيروت لبنان.ط1.1992
بارت (رولان)
92 ـ لذة النص.ترجمة د. منذر عياشي.مركز الإنماء الحضاري.سوريا ط2.2002
بروك (بيتر)
93 ـ النقطة المتحولة.أربعون عاما في استكشاف المسرح.ترجمة فاروق عبد القادر.سلسلة المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون.الكويت.1991
بنتلي (إريك)
94 ـ الحياة في الدرامة.ترجمة جبرا إبراهيم جبرا.المطبعة العصرية.بيروت لبنان بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة النشر بيروت نيويورك.1968
بينيت (سوزان)
95 ـ جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين.ترجمة سامح فكري.مطابع المجلس الأعلى للآثار.مصر ط2 .د ت.
جوف (فنستان)
96 ـ رولان بارت والأدب.ترجمة محمد سويرتي إفريقيا الشرق ط1.1994
سارتر (جان بول)
97 ـ ما الأدب.ترجمة د.محمد غنيمي هلال. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع

الفجالة القاهرة.مصر. د ت.
ستاروبنسكي (جان)
98 ـ نحو جمالية للتلقي ضمن كتاب نظرية الأدب في القرن العشرين لنخبة من الأساتذة.ترجمة وتقديم د.محمد العمري.إفريقيا الشرق.الدار البيضاء المغرب.د ط 1996
ستانسلافسكي(قسطنطين)
99 ـ إعداد الممثل.ترجمة الدكتور محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي.مكتبة نهضة مصر ومطبعتها.الفجالة.مصر.د ت
شانصوريل (ليون)
100 ـ تاريخ المسرح.ترجمة خليل شرف الدين ونعمان أباظة.منشورات عويدات بيروت لبنان.ط1960.1
فونتان (جان)
101 ـ الموت والانبعاث في مسرح توفيق الحكيم.ترجمة محمد قوبعة.الدار التونسية للنشر.د ط.1984
ميليت (فردب) وبنتلي (جيرالد ايدس)
102 ـ فن المسرحية.ترجمة صدقي حطاب.مراجعة د محمود السمرة.دار الثقافة بيروت لبنان.د ت.
نورثروب (فراي)
103 ـ تشريح النقد.ترجمة محي الدين صبحي.الدار العربية للكتاب.طرابلس ليبيا.د ط.1991

ج ـ المراجع باللغة الفرنسية

Barthes.R
104 ـ Introduction à l analyse structurale des recits.Parmi Poétique du

reçit.Editions du Seuil.France.**1977**

Dort .Bernard
105ـ Lecture de Brecht. points éditions du seuil Paris.**1960**
Jaus.Hans Robert
106ـ Pour une esthétique de la rèception.Gallimard.Paris **1978**
Iser .Walfgang
107 ـ L acte de lecture théorie de l effet esthétique. Traduit de l allemand par Evelyneszuycer Pierre Mardaga Editeur Bruxelles
Maeterllinck .Maurice
108 ـ Le trésor des humbles . Société du mercure paris **18** ed
Nadeau .Maurice
109 ـ Histoire du surréalisme .Points éditions du seuil .France **1964**
Raymond .Gérard.
110 ـ La raison et l absurde. Collection cleft seghers.Paris **1974**

د ـ قواميس

د. إلياس (ماري) و د.قصاب(حنان)
111 ـ المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض.مكتبة لبنان بيروت لبنان ط1.1997
د. الحاني (ناصر)
112 ـ المصطلح في الأدب الغربي.منشورات المكتبة العصرية.بيروت لبنان.د ط 1968.
113 ـ موسوعة المصطلح النقدي.الجزءان الأول والثالث.ترجمة د.عبد الواحد لؤلؤة.المؤسسة العربية للدراسات والنشر.بيروت لبنان.ط1. 1983.ص:17

ه ـ الجرائد والمجلات

ـ جريدة الثورة.9 نوفمبر 2004. سوريا
ـ مجلة الأقلام.العدد6.السنة الخامسة عشرة.1980 العراق

ـ مجلة عالم الفكر. المجلد 23. العدد3، 4 يناير، مارس، أبريل، يونيو 1995. الكويت
ـ مجلة عالم الفكر. المجلد 25. العدد4 يونيو. 1997 الكويت
ـ مجلة العربي عدد 491 أكتوبر 1999. الكويت
ـ مجلة فصول العدد الثالث مجلد2. 1982 مصر
ـ نشرية مؤتمر توفيق الحكيم الدولي القاهرة. 1998 مصر

و ـ مواقع إلكترونية

www..ccdmd..qc..ca .

---- فهرس ----